مقدمات وممارسات في النقد



عبد العزيز بن عرفة



مقدمات وممارسات نقدية

* مقدمات وممارسات نقدية
* عبد العزيز بن عرفة

* الطبعة الأولى 1993
* الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع
اللاذقية- ص.ب 1018- هاتف 22339- سو
تيلكس 415086 Booth - sy

عبد العزيز بن عرفة

مقدمات وممارسات في النقد



الفهرست



افتراضات أولية لدراسة الشعر التونسي الحديث

هل نستطيع، اليوم، أن نسوق خطاباً نقدياً حول الشعر التونسيّ الحديث دون أن يشمل هذا الخطاب النقديّ الوضع الثقافيّ ككلّ ؟ يبدو ذلك حسب رأينا مهمة صعبة. فالوضع الثقافي يمكن اختزاله في أمرين: جدلية القراءة والكتابة، ودور المؤسسة في تنظيم الفضاء الثقافي وإدارته.

فهناك شعر، حسب زعمنا، لا لأن هناك قصائد تلقى وتنشر أو دواوين وكتب تروج وتطبع، وإنما هناك شعر بالقدر الذي يفترض مثل هذا النشاط وجود قراء يتلقون هذا الشعر وحركة نقدية ونظرية تستوعبه، تنظره، تصنفه وتؤسس الأرضية المعرفية التي يمكن الوقوف عليها لاستكناه الفضاءات الشعرية التي تزخر بها ساحتنا الاجتماعية، ولو كانت هذه الأرضية المعرفية أرضية مؤقتة. ولا يمكن لها إلا أن تكون مؤقتة. لأن النشاط النقدي باعتباره صيرورة معرفية يخضع للتحول والتطور تبعاً للمفاهيم المستجدة في هذا الحقل أو ذاك من الحقول المعرفية.

وضع ملتبس

وليس هدفي فيما أسوقه الآن القيام بقراءة نقدية مستفيضة أو حتى محدودة تعتمد الشواهد وإبراز العينات لمتننا الشعري التونسي الحديث. وإنما هدفي يقتصر على إبداء بعض الملاحظات التي قد نعتبرها مهمة بالقدر الذي تعي فيه بجملة من السمات المميزة لوضعنا الشعري والثقافي. ولا يفوتني أن أؤكد على أن الحديث عن الشعر لا يستقيم طالما أننا لم نقف عند نشاط التلقي الذي نعتبره فعلاً اجتماعياً له دلالته التاريخية في تطوير

وضعنا الثقافي وتغيير سلوكنا وتطوير أساليب ممارستنا التاريخية والفردية .

إن الناقد الأدبي ليجد نفسه، عندما يقدم على ممارسة مهنته، في وضع ملتبس فهو لم يرث عن الذين سبقوه نشاطاً نقدياً في شكل خطاب متكامل نسبياً، ينطلق منه، يغيره، يصححه فينمي خطابه من خلاله أو ضده (لأن الخطاب، هو في أغلب الأوقات، خطاب ضد خطاب آخر يتمثله). ولذلك فإن الشعر التونسي ليس ابناً مدلّلاً. بل إنّه بقي يتيماً يبحث عن آبائه الشرعيين. فهو لم يحظ بالرعاية الكافية التي تحميه من التهميش وتوليه المكانة الحضارية التي من المفروض أن يتبوأها. فلقد بقي مفهومنا للشعر (وتناولنا لكافة شعرائنا) مفهوماً سائداً، مسطحاً، تروجه تصورات العامة وأدلجة الاحتواء. نحن لا ننفي بعض الاستثناءات لكنها نادرة وليست بالقدر والحجم اللّذين يصبحان أداة تاريخية فاعلة في ساحة يسودها الكسل الذهني والسرعة في إطلاق الأحكام التعميمية والأخلاقية. فهمها ليس تقصّي خصوصيات الذوات الشاعرة وإنما همها ينحصر في أن تدين هذا وتبرىء ذاك. وبالتالي فإن دورها دور مؤسساتي يزيد في خلق مراتبية اجتماعية وطبقات للشعراء. وهو فعل يزيد من توطيد هيمنة المؤسسة وترسيخ سلطتها.

همّ الناقد يصبح اليوم، والوضع على ما هو عليه، الدخول في صراع مع الذهنية المؤسساتية. ونحن لا نقصد بالمؤسسة ذلك الجهاز الإداري والتشريعي. وإنما نقصد بالمؤسسة تلك الارتكاسات والتصورات السائدة، الجامدة، المتحجرة، المتكلسة، التي تقبر كل شيء وتحول كل مجمود أو نفس أو إشراقة إلى جثة يسهل دفنها. تلك الذهنية التي لا تعرف، إلا القتل، والإلغاء والإبعاد وإخماد أنفاس الحياة ، مهنةً. وهي بذلك تعطّل سير التاريخ (إذا كان لا يزال هناك تاريخ للبشر ومفهوم للتقدم) وتحُولُ دون حثّ الذوات على مزيد من الفعل والتجريب والخلق وإحراز الانتصار على الجزء المتقاعس، المتكاسل من شخصيتهم.

يهدف النشاط النقدي في وضع كهذا إلى تخضير القفر، وإثراء الوجود الاجتماعي، لمزيد من تفجير الاحتفال. وهذا الاحتفال لا نعني به تلك الطقوس التي

تهدف إلى ترسيخ الامتثال للأعراف، وتلك الممارسات التي تفرضها المؤسسة لتزيد من توطيد هيمنتها. بل الاحتفال الذي نريده ونعنيه ذو شكل انفجاري. أي أنه تخطّ للانضباط الأخلاقي، وتجاوز لسلطة التجميد والامتثال للمشروع الموحد. إن الاحتفال في شكله الانفجاري يعيد للجو الاجتماعي انتعاشته، فرحته، نشوته ومرحه.

إشكالية البنيوية

البعض يقترح وضع الثقافة في يد الجامعيين لأنّهم يزعمون أن الساحة تسودها الهمجية الثقافية. ونحن لا نساند هذا المقترح، بل نعتبر أن الوضع سيزداد سوءاً إذا تولت الجامعة، عبر أساتذتها، إدارة شؤونه. فالجامعة تعيش منذ مدة على الارث البنيوي. بل أصبح كل تناول نقدي، في إطار جامعي، لا يستلهم ولا يعتمد البنيوية منهجاً، لا يحظى بأحقية الحضور. وإذا كان لنا من رد على ذلك فإن أهم ما نوجهه للخطاب البنيوي هو أنه خطاب كلياني لا يسمح للخطابات الأخرى بالنمو إلى جانبه وبالتحاور معه. وهذه الكليانية تحوله إلى خطاب ميتافيزيقي وفاشي، أي لا يعي نسبيته. كما أن الخطاب البنيوي يدّعي الموضوعية. فهو يقتصر على المواصفات اللغوية للنص مغيباً البعد الأنطولوجي. وإذا كان لنا أن نعترض على هذه الموضوعية المزعومة فإن الفلسفة الهيدغرية تسعفنا وتؤازرنا في ذلك فنتخذها متكأ ولو بطرق غير مباشرة. وهذا الرد يمكن أن نختزله كالآتي: إن الخطاب قبل أن يأخذ الشكل الذي هو عليه، ذلك الشكل الجاهز الذي يعتمده البنيويون في مواصفاتهم لنمطية النص ، يكون قد حدد بنية أنطولوجية، ما قبل لغوية، توجه مساره وتفرض عليه قدريتها، مهما ادعى من حرية تسم تشكله وبناه اللغوية. هناك إذن نواة بدائية تحكم صيرورة الخطاب، ترسم توجهه، مسبقا. هذه النواة الأولى، هذه البنية الأنطولوجية، يمكن أن نسميها «اللا وعي». يمكن أن نطلق عليها «الذهان» PSYCHOSEأو «العصاب» NEVROSE أو «الشذوذ» PERVERSION وهي أبعاد تغيبها المقاربات البنيوية المغرقة في الشكلانية. إلا أن صياغة الخطاب مشروطة بطبيعة هذه النواة الأولى. ونحن في هذا المضمار لا ننفي التجليات الأنطولوجية: les structures Existentielles على مستوى الخطاب ، حسب

معادلات لغوية تشير إلى تركيبة النواة وتحيل عليها. وهذا لا يتسنى لنا إلا إذا امتلكنا أدوات معرفية، تشارك في توفيرها شبكة متداخلة من المناهج، مناهج قادرة على مشارفة هذا الفضاء. أما مبرر هذا التصور الذي نتبناه فيعزى إلى افتراضنا أن سر الإبداع لا تتكفل به البنى اللغوية وحدها وكيفية تراكبها، وإنما كذلك ما سقط خارج الجهاز اللفظي فبقي متمرداً، ولم ينتظم دلالة، وعلامة، وأيديولوجية. فالقول الإبداعي لا يدعي نقل شيء جاهز، يوجد مسبقاً. بل إن هم القول الإبداعي هو مشارفة الصمت والخواء والبياض لا قصد المسك والقبض والمحاصرة. فهو ليس تدجيناً للمكبوت أو تسييجاً لفوضى الكينونة. وإنّما هو تحرير للقوى الغافية في سحيق الذات، وفسح المجال لها للإفصاح عن نفسها. وهو أمر يستدعي من قبلنا، مز الفعل النقدي، تقصي العملية الإبداعية في مستوييها المتلازمين، المشروط الواحد منهما بالآخر. ونقصد من ناحية أولى، الجانب الأنطولوجي، النواة الأولى، البعد المتمرد، القوة الغافية في الذات. ونقصد من ناحية ثانية الجانب اللغوي، جانب الخطاب، حيث تتجلى على مستوى بنيته وتمفصلاته إشارات تدلنا، إذا نحن تفطنا إليها وأحسنا تأويلها، على التركيبة الأنطولوجية لهذه النواة الأولى.

أما لماذا نحن نعتمد أساساً هذه المقاربة ونعتبرها أجدى من التناول البنيوي فلأننا نعتبر أن الإبداع لا يختزل في التمظهرات اللغوية وحدها. لأن مثل هذا التصور هو تصور ميتافيزيقي يزعم أن الخطاب حامل للحقيقة سواء كانت هذه الحقيقة حقيقة ذاتية، نفسية أو حقيقة موضوعية علمية. غير أن التنظيرات اللاكانية Lacaniennes بينت محدودية الخطابات باعتبارها تشكل اغتراباً للحقيقة والواقع والكينونة. بل إن الخطاب، حسب التحاليل التي تقدمها البحوث الأكثر حداثة، هو المكان الذي تقبع فيه السلطة، ومن خلاله وبه تمارس هيمنتها وحكمها ونظامها. وطالما أننا محاطون من كل جانب بالخطابات التي تدير وضعنا اليومي، وتؤثث كل فضاء نحلّ به، فإن الخطاب يضرب حصاره حولنا، ويسيّج وجودنا ولا يترك لنا مجالاً للتنفس. وما سلطة الخطاب إلا سلطة المؤسسة. فهي لنا بالمرصاد في كل حين وفي كل مكان حتى ولو شعرنا أو بدا لنا أن الأمر

ليس كذلك.

ما هي أذن مهمة الشعر بعد أن أصبح الوضع على ما هو عليه؟ دور الشعر يصبح إذن دوراً يهدف إلى تعطيل الفعل الثقافي، ثقب نسيجه، خلق فراغات في صلبه، فراغات تكون بمثابة البؤر أو الكوى التي تسمح لنسيم الكينونة بالهبوب ولشروق الوجود بالانفجار والتدفق. فلا أمل داخل النسق الثقافي. حتى ولو استبدلنا المنطق الثنائي (منطق الهوية الجامد) بالمنطق الجدلي الحركي. لأن النسق الثقافي الرمزي احتوى وشّيأ الفكرة اليمينية ونقيضها الفكرة التقدمية. كلتا الفكرتان في خدمة الرأسمال الرمزي، الثقافي. إلا أن خارج لعبة الأحمر والأسود يكمن الحياد، البياض، الصّمت.

نشاط وليس حركة

وبناء على هذا المنطلق الذي أوردناه يمكن أن نلقي بعض الأضواء على النشاط الشعري الحالي الذي يغزو ساحتنا الثقافية وذلك من خلال متابعتنا لهذا النشاط. ونحن نحترز من إطلاق تسمية حركة. لأن الحركة تفترض حزاماً نظرياً يوجهها، يؤطرها، ويسوغ إنتاجها ويصوغه. أما أن يبقى النشاط الشعري نشاطاً مذيلاً للنشاطات الأخرى من حيث النشر (فالقصائد لا تنشر في مجلات أو جرائد متخصصة وإنما يخصص لها ركن جانبي) ومن حيث الحدث (فالحدث الشعري لا يستقطب الاهتمام مثل الحدث السياسي مثلاً) فهو ما يجعل تلقيه يطرح أكثر من مشكلة. ونحن نشير إلى أن متابعتنا لا تدعي الشمولية وأن الإضاءة التي نسلطها على متننا الشعري لا تلزم أحداً سوانا. ونحن نهيب بمتلقيها أن يراعي نسبيتها. أما أبرز ما يسترعي انتباهنا، انطلاقاً من الافتراضات التي أوردناها، فهو أن الساحة أفرزت العديد من الشعراء (وعددهم يتكاثف يوماً بعد يوم) لم يتوفر لديهم الاطلاع الكافي على مستجدات الحقول المعرفية الحديثة، فلسفية أو غيرها، فهي قد توفر لهم حسب زعمي أدوات نضالية جديدة تكون لهم بمثابة الخلفية التي يحتمون بها فتصون هامشيتهم وتجذر تفردهم وتحميهم من الانزلاق في التصورات السائدة . لأن أدوات النضال تغيرت منذ مدة وما كان يعتبر في قطيعة معرفية مع السائد، أصبح هو بدوره سائداً.

واليوم، مرة أخرى، نحن نعيش تحولاً ابستمولوجياً وقطيعة معرفية تشابه القطيعة المعرفية الكوبرنيكية أو الماركسية أو الفيزيائية (انشتاين) الأمر الذي يستدعي تعديل الميقات الزمني ليواكب صيرورة اللحظة الثقافية ، وإلا بقينا متخلفين ودون متطلبات ما يستلزمه الموقف. وقد يكون الشعر رائد هذه القطيعة والسبّاق إلى اكتشاف القارات الجديدة التي سيحل بها وجداننا الجديد ووعينا المتميز عن وعينا الماضوي . وأول ما تجدر الإشارة إليه هو أن القصيدة اليوم عموماً، ما عدا بعض الاستثناءات ما زالت تسودها التخمة اللغوية والثرثرة اللفظية التي هي من سمات الخطاب الشعري السابق للحظتنا هذه. كما أن الفعل البلاغي ما زال هو كذلك يستلهم القديم ويحرك ذلك القاع القديم القابع في موروثنا العربي. فنحن نجد في قصائد منصف المرغني ويوسف رزوقة مثلاً مهرجاناً كنائياً واستعارياً يمسرح «فرجة» القصيدة ويسربل نموها. ولا شك أن البلاغة تشكل اليوم الشاشة الملونة التي تحجب الواقع وتحول دون الكينونة ودون التحديق في الفراغ أو الهوة التي توتر الوجدان وتهز الذات فتصاب بالرعدة. خاصة وأننا بدأنا نقترب شيئاً فشيئاً من المواقع الأكثر صقيعاً. كما أن تلك الاستعارات التي كان يوفرها الشعر فتدفئنا قد فوجئنا بأنها خادعة وكاذبة. فأصبح همّ بعض الشعراء اليقظين الكشف عبر قصائدهم عن الشرك الذي ينصبه لهم الفعل البلاغي فيبطلون غوايته وسلطته، لأن هؤلاء لا يقبلون الاستلاب ولا يسمحون للخطاب الشعري، أن يتوظف في هذا الشأن.

قـــارة الأنـــا

كما أن القصيدة التونسية عموماً ما زالت منشغلة بأنا الشاعر، تكتب هواجسه، عذاباته إلخ . . . . . .

إلا أن قارة «الأنا» هي قارة الأيديولوجية الرومنطيقية التي أخلت المكان للهجوم المعرفي الغازي الذي أبطل التصور القديم الذي يختزل الذات في «الأنا» فدشن نظرية جديدة لها مسوغاتها الفلسفية والابستمولوجية حيث بين أن «الأنا» ما هي إلا القشرة البرانية للذّات. بل ان «الأنا» هي مصدر تشيؤ الذات لأنها تشدها إلى هوامات

FANTASMESومواضيع تسلبها وتخدعها . بل إن «الأنا» تلك القشرة البرانية للذّات، سبب من أسباب استقراريتنا، سبب من أسباب نرجسيتنا المقيتة التي تحول بيننا وبين خوض مغامرة الوجود. فالوجود إما أن ننظر إليه على كونه لعنة حلت بنا أو مغامرة نخوضها وليس لها في ذلك إلا جنوننا، وإلاّ مسؤوليتنا وشجاعتنا من أجل الوجود.

أما البعض من شعرائنا فما زالو يعتمدون على ثيمات «THEMES» يعتبرونها ثيمات الحداثة بالأساس مثل ثيمة الجنس. فهم يعتبرون الجنس معتقداً يمكن اعتناقه. فهو يحل مشاكل الوجود. وهؤلاء الشعراء ليسوا على علم بأن الجنس لم يعد محظوراً (أو مكبوتاً) إنسانياً وتاريخياً فقد تمحورت حوله في السنوات الأخيرة عدة حقول معرفية تناولته بالتحليل فاستنفد بهذا سريته وقدسيته. فالمرأة ليست كما قال لي مرة صديقي الهادي حليل « مستقبل الوجود » . المرأة اليوم ومستقبلاً هي حسب زعمي الاستعارة الأخيرة التي علينا أن نطلق عليها النار.

إن المرأة في بعدها الرمزي والتخييلي بما تتضمنه من دلالات الأمومة تحكم على الإنسانية بنوع من العود الأبدي يختزل الوجود في الإنجاب واستمرارية النوع، يوحد الجميع. أليست ثنائية الجنس تتجلى على مستوى الخطاب في المنطق الثنائي والمنطق الجدلي. فالمنطق الجدلي رغم صراع الأضداد الذي يقول به يبقى محكوماً بالثنائية غير أنها ثنائية حركية وليست جامدة.

الحياد الجنسي/ الحياد الفكري: هذا ما يمكن ترصده اليوم: هذا ما بدأ مسار القرن ينحو إليه، كيف نكتب اليوم جملة شعرية محايدة تخلو من دلالة. تلك الدلالة التي تنفي شيئاً لتؤكد شيئاً آخر تعتبره بديلاً؟ هذا ما استوقف انتباهي عند بعض شعرائنا الجدد: مثل محمد كمال قحة ومحمد ميلاد. فقصائد محمد كمال قحة تأتي كأنها عارية من الكلمات. وهي تبدو خالية من الدلالة أو هي تعطّلها. ويبدو أن الفعل الشعري لدى كمال قحة فعل يقشر الألفاظ من القصيدة وكأنه يريد أن يحيل الصفحة إلى صحراء أو بياض أو فضاء صامت. أما لدى محمد ميلاد فإن القصيدة بدورها تخلو من الاكتناز اللفظي. وهناك دعوة إلى «تشطيب» كل ما يكتب. فالفعل الشعري لديه عملية محو

مستمرة. وهاتان التجربتان تقطعان مع توظيف البلاغة. فليس همّ شعريتهما إبراز القبح أو الجمال، أي الثنائية التي كنا تقصّينا جذورها. فحتى الجانب التنغيمي أو الإيقاعي فلا أثر له. أو هو يكاد يكون معدوماً في قصائد محمد ميلاد ومحمد كمال قحة.

هاتان التجربتان أعتبرهما رائدتين نسبياً. إلا أن وعينا بالقراءة الوارثة للتقييمات القديمة لا يولي ما يجدّ الأهميّة التي يستحقها. لأنه وعي ليس من تقاليدة الإنصاف. بل الاستنقاص من مجهود الآخرين. وهو في ذلك يعيد إنتاج المؤسسة. وقد نكون أول من تفطن إلى هذين الشاعرين. وحتى ولو تألّب علينا الرأي العام السائد وحزّ في نفسه ما نقول فلم نجد مؤازرة من قبل البعض، فلنقل إننا نخاطب ذهنية القادمين. ونحن لسنا مع الثوب الثقافي البالي. فدورنا ليس المحاباة والمجاملة بل الوقوف بحزم وضد كلّ ما من شأنه أن يحكم على إشراقة الوجود بالانطفاء وعلى نسيم الحرية بالتلوث.

من أجل تواصل أدبي ونقدي في تونس

باسم التواصل ومن أجل التواصل وحده نسوق ما نود قوله ولا هدف نرتجيه من وراء ذلك إلا إثراء الساحة الثقافية ومحاولة إنصاف جهد الآخرين وتصحيح التوجهات التي نزعم أنها جانبت الصواب لكونها أعدمت التواصل أو فهمته في غير محله أو حملته مضموناً لا يليق به. ومن الأسباب التي دعتنا إلى الإقدام على مثل هذا العمل الممارسة الغريبة التي سلكتها بعض الأطراف الأدبية والفرق الشعرية في تونس أساساً فصنفت نفسها بنفسها وأطلقت على توجهها «سمة» (الوسطية التعادلية، اتجاه الكونية المتصوفة، مجموعة المنحى الواقعي) دون أن تخضع نشاطها الأدبي ومتنها الشعري لمحك الدرس والتمحيص والتقصي فتستخلص النتائج وتتم التصنيفات بعد المقدمات ومراجعة الفرضيات الأولى، لا قبلها.

فالذي نشهده اليوم من توزيع للأدوار وممارسة مفهوم «الملل والنحل» لا يمت إلى ظاهرة الشعر بصلة. فهذا التوزيع للأدوار يستند على الأبعاد المضمونية (أي التصورات والفلسفات السائدة كالتصوف والماركسية إلخ. في صيغتها الكلاسيكية من حيث هي ذلك الوعي المشترك العام أي ينفي كل جدة وكل تفرد) والماقبلية (ليس ارتيادا للمجهول واختراقاً لفضاءات الكشف وإنما هو نقل لبنية أو فلسفة أو ايديولوجيا جاهزة) والقبلية (إعادة إنتاج الصيغة العشائرية والدموية والعرقية التي تسم مجتمعنا) والسياسية (اعتماد استراتيجية سلطوية قصد الفوز بالكرسي الشعري وفرض هيمنة تصور واحد دون دعوة إلى تنويع الفضاء الثقافي لتتعدد فيه المحطّات والأمزجة فيمكن السفر فيه

ويكون مهرجاناً بحق للحس والفكر).

تلك التصنيفات حسب زعمي ليس لها مساس بالتوجه أو بالهاجس الجمالي للخطاب الاستطيقي الذي يسم هذا المتن الأدبي أو ذاك. فهؤلاء ينضوون تحت شعار الواقعية الاشتراكية لزعمهم أنهم يلتزمون بقضايا الشعب فيحددون أنماط الإنتاج التي يمر بها المجتمع (نمط إنتاج اسياوي، رأسمالي مهيمن، شبه مستعمر شبه اقطاعي) ويفرضون على الشعر أن يكون منخرطاً في طبيعة المرحلة وألاّ يغفل الصراع الطبقي والوطني ويعتبرون المنطق المادي الجدلي قد وضع حداً للميتافيزيقا. غير أن محدودية هؤلاء أنهم ليسوا وفيين لتوجههم. فهم لا ينفون ذواتهم ولا يبدّلون ما بلي من ثوبهم الثقافي. بل لا يفتؤون يؤكدون حضورهم لينفوا غيرهم. إنهم لا يقبلون ولا يطالعون ما يجد من جديد مثل تنظيرات أدرنو (ADORNO) حيث دعا انطلاقاً من توجهه الماركسي إلى أثر Euver متعدد الدلالات والمعاني «Polysemique» يحاذي ويحاكي الجنون، فلا يختزل في معنى واحد فيسهل تحديد هويته وبالتالي يمكن احتواؤه من قبل السلطة وتصنيفه.

ويكون هذا التصور تجاوزاً للتصور الجدانوفي الذي لا يفتأ الشاعر الطاهر الهمامي يدافع عنه ويتصدى لكل قراءة مغلوطة لمقولاته أو حتى لأولئك المرتدين عنه (انظر كتابه مع الواقعية في الأدب والفن). إن العيب الذي يمكن أن ننسبه إلى التصور الجدانوفي هو أنه تصور يلزم الأثر الإبداعي بالوضوح، أي بتوظيف دلالة واحدة (Monosemıque) تكون وفية للخط الاديولوجي والحزبي الذي تصندر عنه وتكون قادرة على توظيف مضمون جاهز (هذا المضمون الجاهز يمكن أن يكون فلسفة سائدة ولم لا ؟) محوره وهاجسه الأساسيان تبني قضايا الشعب وإيصالها بطريقة لا تخلو من تبسيط وصيغ تعليمية.

لكن ما أهمية أثر إبداعي ثوري يكشف عن هويته، ذات البعد الواحد، فتحاصره سلطة الاحتواء ؟ كما أن «أدرنو» دعا إلى تجاوز المنحى الشكلاني للأدب الذي يلغي المعنى في النص ويفرغه من كل محتوى فلا يهمه منه إلا اللعبة الفنية والشكلية.

أما الذين التزموا بالتراث وقالوا بالانتساب إليه والتجذر فيه بشكل أو بآخر فهم تناسوا الخطاب الجمالي التراثي. لم يطوروه، لم يطرحوا عليه الأسئلة التي تحدد قراءاتهم له. وهذه الأسئلة تطرح انطلاقاً من أية فلسفة واعتماداً على أي منهج. وإلى أي مدى تساهم مساءلة التراث في تنمية الخطاب الشعري وتطوير القصيدة الحديثة. لنقل فقط، على سبيل الحوار والتواصل لهؤلاء إن التراث ليس ماضياً منفصلاً عن ذواتنا يمكن أن نعود إليه . فهو ليس متوناً ومصنفات وكتباً قديمة توجد في رفوف المكتبات. إن التراث يمتزج بحساسيتنا ويلتصق بدمنا وعظامنا وخلايانا. بل إني أقول إن مسألة التراث تكمن حسب تمثلي في كيفية الاختلاف عنه.. لا في كيفية الحلول فيه.

من بين الأسباب التي دعتني إلى مثل هذا العمل المقال الذي كتبه الشاعر عبد الله مالك القاسمي الذي خصني فيه بالذكر قائلاً إن نصوصي النقدية رغم قطعها مع السائد فإنها نصوص ملازمة لنفس المكان لا تتحرك، فهي وان اتسمت في أيامها الأولى بالمساءلة فإنها أصبحت تميل إلى إرساء القناعات كما انها نصوص تدّعي الجدة وهي في الحقيقة تحول إلغاء الآخر لتنفرد بالمقعد النقدي.

إن الذين يقولون، ومن ضمنهم عبد الله مالك القاسمي، إن نصي لا يتحرك، فإن قولهم يعني أن فعل التلقي عندهم ما زال كلاسيكياً. فأدوات التلقي عندهم تكبت أكثر مما تكشف ، إذ هي تفقر النص ،لا تثريه ، وهمهم الأخذ لا العطاء. إنهم لا يفهمون جدلية التكرار والتغيير . إذ لا تغيير حقيقي بدون فعل التكرار. وكأن الكتابة لدى هؤلاء سفر في جغرافية السطح. وحتى عداواتهم ليست بالعداوة المنتجة فهم لا يثرون النص الذي يقرؤونه ولو من خلال مسافة التباعد والتعارض.

في معنى التواصل

بدءاً، لا ينطلق التواصل، حسب زعمي من عالم أو خلفية سابقين ليعبر عنهما.
وإنما التواصل يطمح إلى تأسيس شيء انطلاقاً من المشاركة والتفاعل.
فما هي أهمية حقيقة تمتلكها إذا كنت لا تشك فيها. وأن تشك فيها يستدعي

بسطها للنقاش. وبسطها للنقاش هو اعتراف ضمني بالآخر وتشريكه في ضرورة التواصل.

غير أن البعض يتواصلون لا قصد تجاوز أنفسهم وإنما قصد الارتداد إلى ذواتهم (سواء الفردية أو الجماعية) والتقوقع فيها. وعندما يتوخون مثل هذا الأسلوب فإنما ذلك يعني المنفعية والمصلحية الضيقة.

نحن نشهد اليوم (واأسفاه!) تكتلات فردية وجماعية حيث الصداقة في خدمة المصلحة الضيقة وحيث القوة مجندة في خدمة الشهرة وحب الظهور والنفاق. وهذا ينم عن بنية يعوزها التجذر في المدنية..

إن التواصل يلغي الفردية. وطالما أن التواصل الحقيقي منعدم فإنه يصعب علينا تحديد هويتنا. فلكي يحدد كل منا هويته يجب أن يتواصل.

لأن المعنى (الدلالة، الهوية إلخ) لا تحدده إرادتنا أو مقصدنا الشخصي. فالمعنى ليس وقفاً على الذي يتوجه بالخطاب وحده فعندما تتكلم ويكون الآخر لا يصغي إليك، مثلاً، فإن كلامك، ليست له دلالة، رغم وضوح مقصدك بالنسبة إليك، حسبما يذهب بك الزعم.

لأن السيطرة على اللغة هي شكل من أشكال عدم حذقها. بل إن ذلك التمايز الذي يدعيه البعض ويتمثل في حذق اللغة والسيطرة عليها لا يعدو أن يكون إلا وهماً. وهذا الوهم الذي قد نذهب ضحيته يتمثل في اعتبار اللغة وسيلة. ما أغرب هذا التصور الذي مازال يتشبث به البعض وهم ليسوا على دراية بما يجدّ عالمياً من تقدم في حقل البحوث الفلسفية والنفسية واللغوية. ذلك أن منجزات الحداثة بينت بما فيه الكفاية أن اللغة تتجاوز مرامي الفرد. وهو ما يدفعنا إلى القول بـ «مقولة» «اللاوعي». فاللاوعي ليس سراً أو شيئاً خافياً لا تكشف عنه الذات، إنما هو ما تنطق به الذات فلا تكون لها سيطرة عليه. فاللغة تجعلني أقول ما لم أنو قوله بمجرد عملية التلفظ.

كما أن الذين لا يعرفون من صيغة للتواصل إلا الحسم النهائي في أمر من الأمور أو البت في قضية من القضاياهم لا يفهمون أن الجواب صيرورة. وإنه بالتالي لن يستطيع

أن يجد صياغته النهائية. فالدلالة التي نحصل عليها ليست دلالة قارة.

لا! ليس هناك جواب نهائي، لأن شبح السؤال يبقى دائماً ماثلاً في الجواب.

كيف إذن، مرة أخرى، سمحت بعض الأطراف لنفسها بأن تحدد هويتها الشعرية وتنضوي تحت هذه الراية أو ذاك الشعار دون أن يخضع متنها الشعري للتمحيص والدرس والمجادلة الجادة والمساءلة؟ ربما كان عدم توفر هذا الجهد وهذه الكفاءة قصوراً من قبل النقاد الذين لا ينكبّون بما فيه الكفاية على مهامهم المطروحة على عاتقهم حتى يضعوا حداً للتصنيفات العشوائية التي تغزو ساحتنا وللكسل الذي يطبع أحكام البعض الذين لا هم لهم إلا إلغاء الآخر وإثبات وجودهم لكننا نقول إن هذه التصنيفات تستدعي المراجعة. وان على كل منا أن يخدم ويفلح أرضه مترقباً فصل الحصاد والجني مع أنني لا أضمن وجود فصل حصاد أو موسم جني في الظرف الراهن على الأقل. فلنكتف بحرث الأرض وبإلقاء البذور في الأقلام..

بقي أن أبسط مسألة غاية في الأهمية. بالنسبة لي، يرتكز عليها التصور الذي يوجه هذا النص. فما أنا بصدد عرضه ومناقشته ليس مجرد آراء يحلو لي أن ألقيها جزافاً. بل أن ما أسوقه له مسوغاته الفلسفية. وحري بي أن أكشف عن ذلك...

فالهمّ الذي يُشغل الفلسفة الحديثة، وهو همٌّ لا أنفي انخراطي فيه، هو وضع حد للميتافيزيقا، ولو تطلب ذلك عمر أو جهد الإنسان كله. لكن كيف تطرح القضية اليوم؟ وكيف لي أن أختزلها بشكل عميق ومكثف؟ وبدءاً نقول إن مرجعنا الأساسي هو «دريداً» و «فوكو». ومن خلفهما «نيتشه» و الفلسفة الهيدغيرية أساساً.

إن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أنّ القضاء على الميتافيزيقيا يمر حتماً بالقضاء على الإنسان. لكن هذا الكلام المزعج يجب أن يفهم على حقيقته لكي تضمحل وتزول جوانب الانزعاج فيه:

فمنذ أفلاطون إلى هيغل حتى ماركس لم تكن الفلسفة إلا فلسفة المعنى، أي فلسفة الوعي، أي فلسفة الحضور. ونعني بذلك أن الفلسفة طوال هذه الحقب لا تعترف إلا بما يحضر في الوعي. وما يحضر في الوعي يأخذ شكل المعنى والدلالة.

وتذهب فلسفة الوعي، أو المعنى، أو الحضور، هذه إلى القول بأن كل ما هو واقعي هو عقلاني، أي أن كل ما هو واقعي (سيكولوجي أو موضوعي) لا بد وأن يحضر ويحل في الوعي وتتمثله مقولات الفكر. وهذا يعني أن فكر الإنسان هو مركز الكون. فلا وجود لشيء في الكون إلا وله ارتباط بالعقل الإنساني، فهو الذي يحدد هويته، ويعطيه معنى ودلالة، ويبعث به إلى الحضور عبر تمثله. وحسب هذا الزعم، فإن الذات الإنسانية، تختزل في الوعي. فالفكر يحيط بجميع أطرافها. أي أن الوعي قادر على اختبار كنهها فيكون لها مرآة عاكسة. وبالتالي فإن الذات تتجلى وتدرك ذاتها من خلال حضورها في الوعي. فالميتافيزيقيا تختزل الذات في الوعي.

ذات قاعها نسيان

غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ هيدغر (لا في أول تنظيراته وإنما في آخرها) وانخرطت فيه التيارات الفلسفية الحديثة بشكل أو بآخر يقول بفلسفة الغياب فماذا نعني بذلك؟ إن ذلك يعني أنّ في الذات جانباً خفيّاً، بمثابة السرّ، لا يحضر في الوعي، ولا يمكن للفكر أن يعكسه أو يتمثّله، فيبقى مستعصياً عن الاكتناه، يبقى دائماً غائباً. يمكن أن نسمي هذا الجانب الغائب، الذي لا يحضر في الوعي «لا وعي» حسب مقولات التحليل النفسي، يمكن أن نسمي ذلك حسب صياغة هيدغرية «ذات قاعها نسيان Une presence sur un fond d'absence وتبعاً لما تقدم فإن جملة من القضايا المترتبة عن ذلك تطرح على النحو التالي:

كل منحى إرادي (لأن الإرادية هي الوجه الآخر للوعي) تدعي السيطرة على الواقع وتوجيهه حسب نظرية عقلانية مهما أوتيت من العلمانية هو منحى ميتافيزيقي بما في ذلك الماركسية باعتبار أنها تقول بأن النظرية الثورية توجه المسار الثوري أو الممارسة. وقد حاول «التيسر» الخروج من هذا المأزق فكانت محاولاته فاشلة وذلك بتخليه ونكرانه للذات الفاعلة في التاريخ وقوله بأن الشروط الموضوعية هي وحدها التي تحدد المسار التاريخي. فهو ينحو في تعاليمه منحى بنيوياً وعلمانياً. وهو يقول بماكرس الشاب الايديولوجي وماركس العلماني. غير أن أبحاث هبرماز (فليسوف فرنكفورت الماركسي)

بينت أن العلم هو بدوره إيديولوجياً. .

لكن في كلتا الحالتين تبقى هذه الفلسفة فلسفة ميتافيزيقية ورثت عن الفكر الهيغلي مثاليته ولم تصفّ معه الحساب كما كنا ندعي. وقد بين ذلك بما فيه الكفاية المنظر «الوضعي» Situationniste في دو بور في كتابه «مجتمع المشهد». La societe de spectacle

المهم أن الماركسية هي بدورها تؤمن بدور الفكر الإنساني، وبإرادته وقدرته على توجيه دفة التاريخ الوجهة التي تطابق نواياه واستراتيجيته فتعكس تمثله لها. وبالتالي سيطرته وقدرته على استكناه ذاته وبالتالي لا يخرج عن إطار ما حل وحضر لديه.

أما فلسفة الغياب التي تقول بالحضور الذي لا يفتأ يحضر دون أن يحضر نهائياً فإنها لا تولي دوراً مركزياً للفكر. إنها تعتبر، عكس هيغل، أن الفكر لا يمكن أن يتطابق تماماً مع ذاته أو مع موضوعه، عكس ماركس (العلم) ان هناك شيئاً غائباً لايحضر إلا نسبياً في الفكر. ولذلك فإن هذه الفلسفة ليست فلسفة تطابق بل فلسفة الاختلاف. الاختلاف المؤجل. ويترتب على ذلك العديد من الاستنتاجات ذات الصبغة العملية.

* لا أهمية لدور المعنى أو الدلالة أو الحقيقة. لأن هذه الأمور ليست في الواقع سوى صيرورة الفكر نحو التطابق مع ذاته أو مع موضوعه.

* الذات ليست منعزلة بحيث تكتسب هوية باستقلال عن الآخر. إن الذات هي في موطن التقاطع بين طرفين مختلفين متجاورين ويظلان في صيرورة تباعد لا تفضي أبداً إلى التطابق والتوحد. العلاقة بالتراث تصبح علاقة مع الآخر المختلف. الذات الأمة لا يمكن أي يكون لها تراث إلا بالقدر الذي يصبح فيه هذا التراث طرفاً مختلفاً عن طرفها الآخر تحاوره. ويكون النص يمثل مجهولاً لا معلوماً. فطالما انتفى الاختلاف ينتفي التراث سواء كان تراث الأمة الواحدة أو تراث الأمم جمعاء. فليس التراث صيرورة تطابق بقدر ما هو صيرورة اختلاف، إذا أردنا أن نفهمه على ضوء فلسفة الغياب التي لها مساس «باللاوعي».

مستجدات النقد الأدبي ورصد التحولات

أن نمارس النقد اليوم هو أن ننظربعين المسؤولية لمتننا الأدبي ونكتب عن «الصغار»

و «الكبار». نكتب عن العبقرية، وأنصاف العبقرية والذين لا ينتمون إلى العبقرية في شيء. فحتى النص الصحفي، التقريري، الوثائقي يستدعي مقاربة نقدية. بل إني أقول، متمثلاً بما دعا إليه، الناقد المغربي عبد الفتاح كليطو ان على النقد اليوم أن يشمل خطاباتنا كلها. أي كل ما تشكل في نسق علامي من خواطر لا يمكن تصنيفها ضمن جنس أدبي معين إلى الكتابات الحائطية، إلى المصنفات التي تهم الأكل والطبخ ولها مساس بالرياضة والملبس. فهي كلها أنساق علامية لها أهميتها. فهي كأنساق علامية وكخطابات تشارك بشكل أو بآخر في مخزوننا التراثي الذي يحدد سلوكنا وهويتنا. فالكائن متعدد الأبعاد، ولا يمكن اختزاله في بعد واحد. بل إني أتساءل لماذا لا ينشغل النقد بتفكيك ما يكتب على الأبواب في الكلّيات مثلاً، باعتبارها مصنعاً ينتج وعياً طلائعياً. وهو مثال من أمثلة عدة. وإلى أن يحين ذلك الوقت ويتوفر المجهود الممكن الذي يأخذ على عاتقه متابعة مثل هذه المهمة فإنني أود إلقاء نظرة بانورامية تختزل بسرعة ما يجدّ اليوم من نشاط نقدي على طريق الوعي المغاير. غير أن ما سوف أسوقه من كلام ليس حقيقة أزلية، فهو يستدعي النقاش. فربما غابت عني معلومات مهمة أجهلها. فليتفضل من لهم دراية بذلك بتصحيح ما قد أذهب ضحيته من زعم نتيجة حدث كنا أغفلناه.

همزة الوصل

لايمكن لنا أن نتحدث عن النقد الحديث الذي تشهده ساحتنا اليوم دون أن نتوقف بدءاً عند مجهودات الأستاذ توفيق بكار الذي كان له دور الرّيادة في هذا الحقل. فهو همزة الوصل بين الجيل الذي سبقنا وجيلنا نحن الأخير. فمقعده الجامعي لم يستغله لخدمة مآربه الشخصية بل سمح له بأن عقد حواراً أفقياً مع من تتلمذوا عليه من الطلبة فكونوا حزاماً له والتفوا حوله. ذلك أن الأستاذ توفيق بكار هو المبادر الأول بإدخال المناهج النقدية الحديثة إلى حيز الجامعية وتثوير ذلك المفهوم الكلاسيكي المتوارث لأدبية النص. فكان أن اعتنى بالنظريات السردية وخاصة منها ذات المنحى البنيوي والمنحى المادي الجدلي (قلدمان، تدوروف، بارت إلخ . . .) وطبقها على بعض متوننا الروائية

(والعصر والنشر لحسن نصر،حدث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي). كما أن له مقاربات جد حديثة تناولت نصوصاً قديمة مثل جدلية الفرقة والجماعة في نص كتاب البخلاء للجاحظ (فصول : المجلد الرابع العدد الرابع ـ ملف الحداثة في اللغة والأدب ، الجزء الثاني) ومثل المنهج الجدلي في تحليل قصص حدلية الحكمة حول نص كليلة ودمنة ومثل جدلية الشرق والعرب حول نص موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح . كما أنّ له كذلك تطبيقات وتساؤلات نقدية حول نصوص شعرية مثل جدلية الانكشاف والاحتجاب في قصيدة المغتسلة لأبي نواس كما له مقاربات نقدية حول أشعار محمود درويش إلخ . .

كما ان هذه الشخصية أخذت بأيدي القادمين من حيل الأدباء الجدد الحاملين لتصورات ومفاهيم جديدة للفعل الأدبي خصوصاً والثقافي عموماً فتولت أعمالهم بالتوجيه وأقنعت المؤسسة بالنشر لهم. فيكون بذلك قد قاوم المدّ والتيار اللدين يهمشان الأدب. وذلك لإيمانه بالفعل الأدبي على أنه فعل حضاري لا تستقيم مكاسب نفسية جديدة بدونه.

وكان الأستاذ توفيق بكار فناناً حاذقاً في تنمية خطابه النقدي الأمر الذي جعله مقلاًّ بعض الشيء ، فلم يصنف متوناً كبيرة أو يؤلف كتباً عديدة.

وممن تتلمذوا من النقاد على الأستاذ توفيق بكار يمكن دكر الأستاذ حسين الواد الذي كان أول من طبق المنهج البنيوي على أثر تراثي ونقصد عمله الجامعي حول رسالة الغفران للمعري ونذكر، كذلك، الأستاذ عبد السلام المسدي الذي أسس دعائم نقده على منهجيات اللسانيات فكانت له أبحاث حول الأسلوب والأسلوبية وحول الشابي وابن خلدون والجاحظ والمتنبي وطه حسين إلخ . . . كما أن الأستاذ حمادي صمود حاول من جهته أن يذهب بالنقد أشواطاً بعيدة في الحداثة وقد تمحورت أبحاثه النقدية أساساً حول استكناه فضاءات الشعر. فتناول بالتحليل الشابي. ولقد عرف كذلك بكتابه المتميز : «التفكير البلاغي عند العرب».

ومن الذين انخرطوا مبكراً في المد الثقافي الجديد الناقد الأدبي العصامي ، أحمد

حاذق العرف، الذي حاول تنمية حطاب نقدي مسرحي جديد يستلهم النظرية الجدلية مطبقة على الفن والنشاط والنص المسرحي بوحي من التجربة البراشتية. ثم عودة جديدة إلى البراشتية على ضوء التنظيرات البارتية («وأنّا ابرسفايلد») وذلك قصد تحديث خطابه النقدي. فكان أن نظر إلى المسرح على ضوء المادية الجدلية والتنظيرات السيميائية التي تعتبر المسرح (ركحاً ونصاً وصيرورة وديكوراً إلخ) نسقاً علامياً متحولاً، بالأساس.
ثم بين العقبات التي تنتظر مثل هدا التصور الحديث للفن المسرحي. كما ان أحمد حاذق العرف، إلى جانب توجهه النقدي المسرحي، تناول بصفة استثنائية بالتحليل مجموعة صالح القرمادي الشعرية بعنوان اللحمة الحية (نشرت بمجلة الثقافة- ابن خلدون)- ودراسة حول الشعر التونسي الحديث (نشرت بالأقلام العراقية) أشادت بالخصوص وكثيراً بتجربة الشاعر الراحل مختار اللغماني في مجموعته الشعرية: «غداً تشرق الشمس». كما أن للعرف دراسة حول الأدب النسائي في تونس وهو يتوقف في هذه الدراسة بالأساس عند تجربة عروسية النالوتي. أما الأخريات من النساء فيصف وعيهن بالماضوي أو بالوعي المرتبك دون تفحص عيني لمتنهن الروائي أو الشعري مهملاً البنية الجمالية التي تطبع أعمالهن. فهذا التساؤل النقدي الأخير كان أقرب إلى المسح العام والشمولي منه إلى التوقف المتأني. أما تناوله النقدي للنشاط المسرحي الذي نشره، في جله، على أعمدة جريدة «الرأي» إبان ظهورها فكان أقل إطلاقية من حيث الأحكام.
وكان يصدر عن نظرة نقدية لها مسوغاتها النظرية، مما يجعله أكثر تماسكاً نسبياً. إلا أن ذلك لا ينفي عن هذه الممارسة النقدية هاجسها المضموني. فهي لم تتجاوز ذلك إلى استنطاق النشاط المسرحي كعلامة. وربما كان مرد ذلك إلى أن أحمد حاذق العرف لحظتها كان يصدر عن نقد ذي منحى ماركسي نضالي (براشت. قلدمان) وهو ما يحاول الآن تخطيه بانكبابه الدؤوب على آثار «بارت» و «أنّا ابرسفايلد» مما دعاه إلى قراءة براشت من جديد لينظر هذه المرة إلى النشاط المسرحي على أنه نسق علامي في تحول مستمر الأمر الذي يستدعي تفكيكه والبحث في صيرورته.

مجهود نقدي

ومن الذين ساهموا إلى جانب العرف في تأسيس نقد مسرحي جاد نذكر الأستاذ

حمدي الحمايدي ومنصف وناس . الأول الأستاذ، حمدي الحمايدي، نحا نقده منحى سيميائياً أكاديمياً. فهو أستاذ جامعي يدرس أساليب النقد الأدبي الحديث أما أطروحته الجامعية فهي دراسة نقدية تحليلية نفسانية لآثار «آدموف» Adamovوتعتمد أساساً المنهج السيميائي («ابرسفايلد») والمنهج النفساني التحليلي. والثاني، الصديق منصف وناس. وقد تناول بالتحليل النشاط المسرحي في تونس خلال العشرية الأخيرة. إلا أن المنحى النقدي الذي يصدر عنه منصف وناس يبقى منحى سوسيولوجياً، مصموناً رغم بعده الحداثي . ربّما.

ولا بد من الإشارة إلى التوجهات والممارسات النقدية الجادة، رغم بدايتها التي يتعاطاها الأستاذ الجامعي نورالدين الفلاح ، حيث أنه ركز جل مجهوده النقدي على دراسة بعض الأعمال الشعرية والروائية لأدبائنا الشبان مثل تحليله للبنية البوليفوية (بنية تعدد الأصوات في النص الروائي) في قصص حسن بن عثمان عبر اثره « عباس يفقد الصواب » ، مستنداً في ذلك على تنظيرات باختين الناقد الروسي ، وتحليله الذي يتكىء على التراث الصوفي العربي والاسلامي والتحليل النفسي الفرويدي لـ «ورقات من كتاب الترحال» (أثر شعري لصاحبه الأستاذ الجامعي محمد كمال قحة.) كما بين في دراسة أخرى إشكالية الكتابة لدى منصف المزغني وعبد الرؤوف بوفتح وإشكالية الصمت في قصائد عبد العزيز بن عرفة. كما قدم تحليلاً مماثلاً لنموذج من قصص حسن نصر. ولا يسعنا إلا أن نشيد بهذا المجهود النقدي . وكل الذي ينقصون من أهمية هذا الجهد هم أناس يصدرون عن رؤية انطباعية،أو خلفية أيديولوجية إن لم نقل قبلية عشائرية، يعوزها الإنصاف وعدم تقدير جهد الآخرين والتي آن الأوان لنتجاوزها. لأن أصحاب هذه الذهنية لا ينفكون يقدمون أنفسهم على أنهم سلطة إلغاء تنفي الغير لتثبت نفسها. فأصبح مفهوم «البديل» مطية يركبها الجميع ونحن نقول لا لسلطة «البديل» ، بل نحن مع التعددية وتنوع الألوان والأصوات. . .

كما أن الأستاذ حافظ قويعة لا يفتأ يسعى جاهداً، من جهته، للمشاركة في إثراء

الساحة النقدية بمقارباته التحليلية حول منصف الوهايبي، ومنصف المزغني، ومختار اللغماني وغيرهم، معتمداً على الإرث النقدي الحديث العربي منه والأوروبي. وهو في منحاه لا يفتأ يتغاضى، عن الممارسات الجانبية التي تسعى للوقوف في وجهه وعرقلة مسيرته.

والأستاذ الجامعي فؤاد القرقوري. هو بدوره يحاول أن يتعاطى ممارسة نقدية متميزة. فهو يحاول أن يتمثل النظرية الحديثة التي ما زالت في طور بداياتها. تلك التي تتوقف عند الشروط المادية والسيكولوجية واللغوية المتحكمة في إنتاج الأثر الأدبي وفي صيرورته، أي ما يدعى بالبراقماتية. فهو قد توقف عند الشاعر مصطفى خريف (شوق وذوق) ومنصف المزغني (قصيدة الصكوك/ البنوك) ونجيب محفوظ إلخ...

كما أن الأستاذ الجامعي الهادي خليل يحاول من جهة أخرى أن ينمي ممارسة نقدية لا تلتزم بأي نسق مفهومي تكرسه وتوظفه في شكل منغلق على نفسه. فتوجهه النقدي يحاول أن يخترق المتون النظرية جميعها (تحليل نفساني، سيميائية، السوسيولوجيا الحديثة إلخ...) دون أن يزج بنفسه في أحدها. وميزة هذا التوجه النقدي، تكمن في أن الهادي خليل له دراية كبيرة بفن السينما، لا يضاهيه في ذلك إلا القلة القليلة أمثال علي العبيدي وفريد بوغدير إلخ.. فهو يستغل درايته بهذا الفن ليثري مقارباته النقدية الأدبية. ورغم أن الهادي خليل ركز جل ممارساته التحليلية على تغطية النشاط السينمائي نقدياً، فإنه لم ينفك يكتب عن حسونة المصباحي وحسن بن عثمان ومنصف الوهايبي إلخ...

أما الأستاذ الجامعي، عبد الفتاح ابراهم فقد انكب توجهه النقدي على آثار فرج الحوار، فتوقف بما فيه الكفاية عند الإشكاليات السردية التي يثيرها ويطرحها المتن الروائي لهذا القاص. وأهمية هذا النقد هو أنه، بدوره يتكىء على الإرث البنيوي الحديث فلا يهمه الشخص بل يهمه الأثر في حد ذاته. بل لا حديث عن الشخص الكاتب إلا من خلال الأثر الذي ينتجه..

والمؤسف أن هذه الممارسات النقدية ذات التوجه الحديث لا تفتأ تتعرض

للتهجيات الانطباعية التي تهدف إلى الاستنقاص من شأنها وعرقلة سبيلها. ومثل هذا السلوك يصدر عن ذهنية سكونية ألفت البلى وأصبحت غير قادرة على مسايرة التيار لأنها غير قادرة على تمثل الخطابات الحديثة ، فتحل في نسيج نفسي جديد مغيّرةً ما بلي من ثوبها الثقافي القديم. وهو أمر يستدعي تعديل الميقات الزمني ومواكبة اللحظة المعرفية التي تسم الممارسة الثقافية الحالية. إذ بدون حد أدنى من الإرث المعرفي المشترك ينعدم التواصل المثمر، وتنشأ الأزمة باعتبار أن ما يسمى الأزمة هي أنها ماض لم يمت فبقي في صراع مع حاضر لا يفتأ يحضر بفعلٍ هذا الماضي الذي يعرقل حضوره. فكفانا تمسكاً بملكيتنا ومتاعنا ولو كان ذلك ماضياً، ولو كان ذلك بنية ذهنية، ولنكن قادرين على الخسارة وعلى العطاء من ذواتنا. بل انه ليس لدينا في الحقيقة ما نخسره غير تخلّفنا وقبليتنا وقحطنا. ولنقل إن الجمال هو ما نراه فنود أن نعطي لا أن نأخذ.

ما فوق مبدأ اللّذة
ومقاربة القول البدائي
من خلال بعض قصائد محمد الميلاد ومنصف الوهايبي

توطئة شبه نظريّة: الشيء الذي ضاع

ـ الشيء الذي ضاع، ضاع، كما نقول : الزجاج : إذا تكسّر تكسّر.
ـ ضاع الشيء وهو يحثّنا على السعي الدؤوب إلى البحث عنه.
ـ هذا الشيء. هل يوجد أمامنا؟ هذا الشيء هل يوجد خلفنا؟
ـ لا أدري. الإجابات تتعدّد. والحسم لم يقع بعد. وربّما سيكون نفس الأمر على مرّ الأزمان.

أمّا إذا عثرت على هذا الشيء فسأحطمه.
غير أن الأمر قد لايستدعي ذلك
لأنّ هذا الشيء هو اللّاشيء.

وإذا كان هذا الشيء متمثّلاً في شيء مثل العالم أو مثل الطبيعة، فإنّ العالم ليس موضوعاً يملك حسبما بدا لهتلر مثلاً فكان موضوع استهزاء من قبل شارلي شابلان في شريطه المشهور «الطاغية».

ذلك أنّ العالم طاقة تهديميّة. تماماً كالطبيعة.

إنّها لا تحقّق عملية الخلق إلّا عبر فعل التدمير. لأنّها صيرورة أو تحوّل مستمرّ. يرتبط، إذن، هكذا فعل الخلق بفعل الشرّ.

وتصبح الجريمة تتبوّأ بمقتضى ذلك المكانة العليا في سلّم القيم.

من لم يكن مجرماً، من لم يكن مذنباً ، فهو غريب عن معاناة الكينونة والفعل

الإبداعي.

* * * *

الشيء إذا ضاع، ضاع؛ الزجاج إذا تكسّر تكسّر.
فحيث يكون الخطر والضياع، يكون الانعتاق، وتكون الحريّة
غير أنّ هناك أشياء إذا ضاعت فإنّها لا تعوّض.
ففي فقداننا لها فقدان لذواتنا وخسارة لنا.

إلاّ أنّ في تلك الخسارة انتصاراً لكينونة تخلّصت من كلّ المواضيع التي كانت تغري «الأنا» وتمارس غوايتها عليه فتسلب الذات وتشوّه حرّيتها وتحول دونها ودون انعتاقها ودون نزوعها إلى جوهرها: ونعني اللاّشيء.

ذلك أنّ قاع الكينونة عدم. مكان قفر، خصاء. وكلّ عملية خلق حقيقية هي غوص في أعماق هذا العدم ومعاشرة له حتّى ولو تطلّب فعل الخلق هذا عدم الرّجوع إلى دنيا الناس، إلى خطابهم المؤسساتي، إلى نحوهم القمعي، إلى لغتهم المتكلّسة، إلى بلاغتهم الجاهزة.

وهكذا يصبح الخصاء أثرى وأهمّ مفهوم خلّفه لنا «فرويد»، حسبما جاء في كتابات «لاكان».

وهكذا يكون همّ «أرتو» بالأساس هو حمل الناس وحثّهم على الذّهاب إلى ذلك المكان الذي رفضوا دوماً الذّهاب إليه.

تلك هي مسيرة «أورفياليس» وهو يهبط العالم السّفلي. مسيرة الإبداع مسيرة إلى طرف الجحيم.

الخطاب الإبداعي إجمالاً، الشعري أساساً هو إذن خطاب التجذّر في التفرّد حتى يصبح منفيّاً بما فيه الكفاية. ونعني أن الخطاب الشعري متى شارف تخوم العقل وتجاوز هوامات «الأنا» وعاشر الرّعب والموت الرابضين في سحيق الذّات تتكسّر لغته المعهودة (لغة الخطاب) وتتوتّر جمله وتصاب بناياته برجّات. الأمر الذي يجعل احتواءه صعباً. فهو على صورته هذه (التي ذكرناها) لن تلتزم به مجموعة ولن تردّده الذهنية الببّغاء التي

لا همّ لها إلاّ النّسج على المنوال والاحتذاء به بل ستنفره غريزة القطيع المتأصلة في البشر عبر عمليات التدجين والأدلجة المتكرّرة طوال التاريخ. أولئك الذين يميلون إلى من ينتج لهم خطاباً واضحاً يعتمدونه في تواصلهم وفي إعادة إنتاج ما أنتجوه ويساعدهم على تأسيس مكان يستقرّون فيه. في حين أنّ الخطاب الشعري يستفزّ المتقاعسين، الذين لا همّ لهم إلا الخلود إلى الراحة. وهذه المشروعية الشعرية لا تمسّ فقط الجانب البرّاني للخطاب بل تحيك نسيجه وتمفصل ثناياه ومنعطفاته وأرجائه إلى المستوى الشكلي والأنطولوجي.

دم الـكـتـابـة

شعر: محمد ميلاد

في فوضى الشوق الجامح
ما زال يضيعك الأهل
فيصطادك موسي
في ألق الوجد
أعبد صمغ الأوجاع
فأنت النسغ
وفي القلب جذورك
في فوضى الحب اليائس
ما زال يضيعك الأهل
فهل يصفو حبّ
ما لم يجمعنا نفس الحقد
ها أني أقرأ آخر أخبار الجسد العاري
في نارك
أنشر أسرار الشهوات
على شرفات الدفلى
لغة في سعة الرحم
كي لا ألتذ بوهم أبيض أو أسود

كي يتأرّق في عيبي الحلم المقعد
أفتح جرحاً يطمسه النزف
كما يطمسه القيح
أعري حيلاً تطلى
بالكلمات المزدانة
وتطين عين الشمس
وأكتب.. أسرارك
كي أحذق فن الشطب
ورسم الماء
كي يكتبي يوماً جسدي
بدم يقنع كل تفاصيل الداء...

قراءة في قصيد دم الكتابة لمحمد ميلاد

دم الكتابة:

(في): حرف جر لها معان منها الظرفيّة: الماء في الكأس، والاستعلاء لأصلبنكم في جذوع النّخل. وتأتي الإضافة في معنى في مثل: صلاة العصر.

وتقدر الحال بفي: مثل جاء خالد راكباً. أي في حال ركوب. والظرف زمان أو مكان ضمن معنى في.

المعجم في النحو والصرف (تأليف زين العابدين حسين. الدار العربية للكتاب. ص 150)

(في): حرف جر كثير المعاني كغيره من أحرف الجر وأهم هذه المعاني: الظرفية والمصاحبة، والمرادفة، والتعريف (حليم سلوم ـ الوسيط في النحو ـ الشركة اللبنانية للطباعة والإعلام ص88).

* * *

تستهل العديد من الجمل والمقاطع الشعرية في «دم الكتابة» شعر محمد ميلاد بحرف (في) مثل: (في) فوضى الشوق الجامح... (في) ألق الوجد... (في) القلب.....

(في) فوضى الحب اليائس.

وكتب النحو تدلّنا على الدّلالة الظرفية لهذا الحرف. ثمّ إن تكرار هذا الحرف الذي يفيد الظرفيّة في مستهلّ الجمل والمقاطع الشعرية عمليّة تشكيليّة تجعل منه أداة

بلاغيّة تدعى حسب البلاغة الفرنسيّة: L'ANAPHORE(التّرديد)

إن توظيف الظرفيّة عبر استغلال هذا الحرف هو محاولة (ربما فاشلة) في تحديد فضاء يصعب المسك به ومشارفة موطنه. إنّه الفضاء الشعريّ الذي تبحث عنه القصيدة وتحوم حوله كلماتها فلا تعثر عليه فتكتفي بالإشارة إليه، وربما كانت الإشارة خادعة أو غير صحيحة. ثمّ إن تكرار هذا الحرف «الظرفي» أو «الإشاري» هو بمثابة الهجوم المتعدّد لتطويق هذا المكان الذي يصعب تسييجه. لأن الفضاء الشعريّ هو معطى قبل العلامة التي تصوغه نظاماً وثقافة وايديولوجيا ودلالة. لذلك فهو شبيه بالخواء والفوضى:

«في فوضى الشوق الجامح،

...

في فوضى الحبّ اليائس»

إنه مكان يستقرّ في سحيق الذات، والذات لا تختزل في أنا. بل إنّ الأنا قشرة ظاهرة وبرانيّة من قشورها. إنّه مكان أبعد عمقاً من سطح الأنا الملتذ بمواضيعه وبأوهامه وبأيديولوجيّاته السّوداء والبيضاء. ويكنى عن ذلك بالدفلى كإحالة على المرارة

«أنشر أسرار الشهوات

على شرفات الدفلى

لغة في سعة الرحم

كي لا ألتذ بوهم أبيض أو أسود»

هذا الفضاء، يمكن مقاربته عبر مقولة الحداثة بالأساس ونقصد مقولة «الحياد». هذا المفهوم الذي بلوره موريس بلانشو من خلال الفلسفة الهيدجيرية وحاول أن يقارب به الفضاءات الإبداعية المستعصية على الاكتناه. كما أن المفهوم النفسي الذي صاغه فرويد ونقصد «ما فوق مبدأ اللذة» يمكن له أن يسعفنا ويحيط بهذا الفضاء الزئبقي. فضاء الصقيع الذي لايصله دفء المرأة ولا جلبة الأحياء ولا واقع البضاعة الرأسمالي المكتنز. أما الفعل الإبداعي الذي بإمكانه أن يشارفه فهو الذي يأخذ على عاتقه تعرية الحيل الايديولوجية:

«أعري حيلاً تطل
بالكلمات المزدانة»

إنّ هاجس هذه القصيدة يتقاطع مع هاجس رواية لبنانية للكاتب الياس خوري وعنوان هذه الرواية هو «الوجوه البيضاء». أما العنصر الذي يمكن أن نتوقف عنده في هذه الرواية باعتباره يتقاطع مع إشكالية هذه القصيدة فهو المتمثل في تلك الشخصية «البياض» الذي يحمل سطلاً من الجير الأبيض وتصوره القصة إنساناً لا همّ له إلاّ طلي جدران المدينة بالبياض ليمحو كل ما خطه السياسيون والعشاق وغيرهم من خطابات على جدران المدينة. وتصوّره القصة كذلك مطارداً دائماً من قبل السلطة. وتجد في قصيدة محمد ميلاد صدى لما جاء في هذه الرواية مثل، فعل التشطيب:

«وأكتب أسراراً
كي أحذق فن الشطب»

وأن تكتب الشعر حسب هذه القصيدة هو كذلك أن تكتب « الوجع » ولا تلتذ بالوهم. لذلك نلاحظ أن القصيدة توظف حقلاً دلالياً يحيل على الوجع والمرارة ويكني على ذلك بـ «الدفلي» و «الحقد»
و بـ «الجرح» وبـ «الداء».

إن الذين شاهدوا الشريط السينمائي الإيطالي «KAOS» «الموصى »يلاحظون أن خطوط التقاطع بين الفنون كثيرة. فالهاجس واحد والطرق التشكيلية والتعبيرية، ربّما، تختلف. ونكتفي في هذا المضمار بتلخيص مقطع من مقاطع هذا الشريط. حينما تصل الشخصية: الزّوج، والشخصية: الزّوجة، ويحلاّن بالمكان الذي سيقيمان به، يصاب الزوج بمرض غريب. فكلما أزف وقت طلوع القمر والذهاب إلى فراش الزيجة تأخذ الرجل رعدة وقشعريرة تدفعان به إلى الخارج فيأخذ في الصّراخ والعويل. فنراه يشدّ بأعضائه إلى شجرة معزولة في الحقل المجاور للمنزل، ويقضي الليلة بطولها هكذا حتى الصباح وهو يصرخ، والمرأة وحدها في فراش الزيجة. ولمّا طال الأمر بالزّوج، واستبدّ الظمأ الجنسي بالزوجة، عمدت أمّها إلى شاب كانت ابنتها في صغرها بها ميل له. فأقبل

ليروي ظمأ المرأة التي طالت بها الحرقة الجنسية. ولمّا هبط الليل وآن وقت الذهاب إلى الفراش اشتدّ عويل الزوج بالخارج. أمّا الزوجة فكانت تستغيث بالشاب وتحثّه على أن يهرع إلى الفراش وألاّ يصغي إلى هذا العويل المتزايد فهو لا يعني شيئاً. وأمّا الشاب فلم يتهالك نفسه بل بقي في حيرة من أمره قائلاً للزوجة: إنّه يتألّم بالخارج وعليّ أن أخرج لمساعدته. إنّي لا أطيق المكوث إلى جانبك والأمر على ما هو عليه. وكأنّ المرأة غير قادرة على أن تذهب مع الرجل إلى أصقاعه الباردة: أصقاع ألمه. تلك الأصقاع التي تقع في سحيق أبعد من منطقة اللذة. إنّها منطقة لا يصلها دفء المرأة ولا صخب المهرّجين.
يقول جبران في الإهداء الذي يتصدّر كتاب عواصفه: «إلى التي تحدّق إلى الشمس بأجفان جامدة وتقبض على الروح بأصابع غير مرتعشة وتسمع نداء العميان من وراء صخبهم وضجيجهم». كما يضيف في موضع آخر من أحد كتبه: «لي من نفسي صديق يعزّيني إذا اشتدّت خطوب الأيام ومن لم ير مؤنساً من ذاته عاش قانطاً. لأن الحياة تنبثق من داخل الإنسان ولا تأتي من حوله».

فالمنطقة الرحم. المنطقة التي لا تسعها أيّة لغة هي المنطقة التي على الكتابة أن تشارفها حتّى تستطيع أن تكون اللغة في «سعة الرّحم».

وحتى «يقنع دم الكتابة كلّ تفاصيل الدّاء». يقول رولان بارت متحدّثاً عن تجربته الإبداعية في كتابه «رولان بارت بقلمه»

«أحياناً أقضي كامل النهار وبطوله غارقاً في الكتابة حتّى أشعر أنّي عبرت إلى مناطق أخرى زئبقية غيرها تلك المناطق الصّلبة التي يقف عليها الأحياء حتى يستبدّ بي الذّعر ويتملّكني الخوف». ذلك، أنّ الخطاب إذا بالغ في عزلته شارف الجنون فيفقد صلته بالآخرين وبالعالم ليتكوّر زئبقاً مترجرجاً حول ذاته.

قراءة في قصائد من كتاب الحيوان

شعر: منصف الوهايبي

1) حديث الأفعى:

بلي المُلك ورثّ الصولجان
فلمن أشحذ في ذاكرة الموتى رمادي
ولمن أفتح سرّ الشجرة؟
بلي الملك ولم تومض سهوب القيروان
وأنا ألتمّ كالهاء[1] على بعضي،
وهل لي غير أن أطرح في الحصباء جلدي
وأواري سوأتي في حلقات السحرة؟

2) الحرباء:

.. وأمس في الحديقة
رأيتها ناحلة تسلك بين الثمر والغصون.
لا تجرح العيون في جلوتها
وربّما تجرحها العيون أو تنالها الظنون.
وربّما يجتمع الأطفال مرة لها
ومرّة عليها،
فتحتمي في خضرة اللوز وفي بياضه،

(1) حرف الهاء رمز من رموز الأفعى عند العرب.

وتبتني من حبره قبراً لعينيها الصغيرتين.
واليوم لا حديقة لا يرقة
أيتها التعويذة المعلقة
على جدار بيتنا.
واليوم لا غصن ولا ثمرة
لم يبق من ذاكرة الألوان في العينين
غير بياض الحزن والحسرة.

3) حشرة سراج الليل[2]:
طفلين تحلّقنا حول سراج الليل
ننفخ في عينيه فلا تنطفئان
وننا ديه:
يا نجما يتوهج في ليل البستان
من أي سماء جئت؟
والليلة أنظر في جثتها
كانت تتحلل في صمت
(يبيض اللحم ويسترخي العظم)
والليلة كان «سراج الليل»
يتدلّى مثلي في خيط الوهم
وأقول: لماذا انطفأت أشياء البيت
وما ضاءت بالفرحة عيناه؟
وأقول الليلة من
سيضيء طريق «سراج الليل» إلى أنثاه؟

(2) سراج الليل: حشرة تضيء ليلاً (اليراعة).

4) الـقـنـفـد:

كان يملأ خاوي أوقاته بالكلام
كان يمحو الذي يعتريه ويلحو
إلى أن تبين العظام
ويهش على زاحم السابلة
غير أن الذي كان يمحو الذي كان يلحو
ظل يسقط مغترزاً في قرارته،
ثمّ يطفو، إذا عاد من فسحة الليل..
هل كان يسمع طرقاً؟
يطلّ من الباب.. ينظر
ياسيدي! لم تطرق؟ من ذا تريد؟ أنا؟
- نعم أنت
- من ألف عام.. أنا قد هجرت المدينة يا سيدي
وأدلجتُ مع القافلة
يوصد الباب (أين رآه؟)
يتكسّر في موضع القلب شيء.
وفي الفجر يسمع صوت نعي وجلجلة
وعويل نساء.

قراءة في قصائد من «كتاب الحيوان»

«والطريق إلى صمت وجهي ظلام
إذن نهدّم الذاكرة
إذن نطفىء الحزن».

محمد عمران— كتاب الملاجة— ص: 92

أول ما ينكشف للقارىء عند مقارنته لقصائد من كتاب الحيوان للشاعر منصف الوهايبي هو أزمة الفقدان. فهناك شيء قد ضاع لا نعرف كنهه، أحياناً يتبدى في صورة أنثى، وأخرى في شكل برهة من الزمن انصرمت وانطمرت في سحيق الذات. وبالتالي تطرح في هذه القصائد قضية التشبث بالشيء الذي ضاع والعلاقة بالزمن المفقود. فهاجس الزمن لا يفتأ يهيمن على هاته القصائد الأربع وهي:

1) حديث الأفعى، 2) الحرباء، 3) حشرة سراج الليل و 4) القنفد.

الإحالة على الزمن:

تنفتح القصائد الأربع على عنصر أو مفردة أو مقطع يحيل على الزمن. فالمقطع الذي تستهلّ به القصيدة الأولى (حديث الأفعى) يتضمن دلالة القدم:

«بلي الملك ورث الصولجان».

وفي السطر الرابع من نفس القصيد يعود هذا الهاجس مع إشعارنا بحالة نفسية:

«بلي الملك ولم تومض سهوب القيروان».

أمّا القصيدة الثانية فهي بدورها تنفتح على مفردة تفيد الزمن وهي كذلك تفيد الماضي والقدم:

«. . . وأمس».

إنّ هذا «الأمس». هو دائماً شيء جميل يرتبط بشيء عزيز ضاع، مقابل

«الأمس». يقوم ظرف زمني آخر: «اليوم». وتتكرّر هذه المفردة في السطر التاسع والسطر الثاني عشر من قصيدة «الحرباء». وترافق هذه المفردة الدالة على الزمن أدوات النفي لتفصح عن زمن الاستلاب الحالي:

سطر (9): «واليوم لا حديقة ولا ثمرة».

سطر (12): «واليوم لا غصن ولا ثمرة»

أمّا في القصيدة الثالثة، بعنوان «حشرة سراج الليل» فيرافق مفردة «الليلة» التي تتضمن دلالة الزمن، التساؤلات المرّة:

«والليلة كان سراج الليلْ.
يتدلّى مثلي في خيط الوهم
وأقول: لماذا انطفأت أشياء البيت
وما ضاءت بالفرحة عيناه؟
وأقول الليلة من
سيضيء طريق «سراج الليل» إلى أنثاه؟

وتماماً مثل القصائد التي سبقت لا تخلو القصيدة الرابعة من هذا الهاجس الذي يتخذ شكل.. . يجثم على الذات الشاعرة فيؤرّق جفنها ويقضّ مضجعها: كابوس الزمن:

«كان يملأ خاوي أوقاته بالكلام».

أو:

«من ألف عام.. أنا قد هجرت المدينة يا سيدي
وادلجت مع القافلة.
. . . .
. . . .
«وفي الفجر يسمع صوت نعي وجلجلة
وعويل نساء».

إن هذا الزمن ليس زمنا مستعاداً، بل إنه لحظة أو برهة بالمعنى الأنطولوجي الشعري. هذا الزمن قد ضاع وبضياعه استلبت الذات الشاعرة. إنها لحظة ماتت أو أعدمت. ولكن من قام بفعل القتل؟ إن الذات الشاعرة ترزح هنا تحت عبء الذنب. وكأنها المسؤولة عن هذا الضياع وهذا الفقدان سواء كان المفقود كائناً إنسانياً أو لحظة زمنية:

«وهل لي غير أن أطرح في الحصباء جلدي
وأواري سوأتي في حلقات السحرة؟»

وكلّما حاولت الذات الشاعرة أن تزيح عن خاطرها هاجس هذا الكابوس باءت محاولتها بالفشل. فرغم عمليات المحو المتكرّرة. فإن المكبوت لا يفتأ يعود:

«كان يمحو الذي يعتريه ويَلْحُو
إلى أن تبين العظام
ويهش على زاحم السابلة
غير أن الذي كان يمحو الذي كان يَلْحُو
ظلّ يسقط مغترزاً في قرارته».

الجانب الصوفي:

ولا يفوتنا الجانب الصوفي الذي يرتبط بهذا الفعل فالذات الشاعرة لا تفتأ، على الطريقة الصوفية، تتخلص من زوائدها قصد السيطرة على الضياع. ويذكرنا هذا بأدونيس حيث يقول في مهياره الدمشقي:

«يقشر الإنسان كالبصلة»

ويقول منصف الوهايبي:

«كان يمحو الذي يعتريه ويَلْحُو
إلى أن تبين العظام».

إلّا أنّ هناك نوعاً من الهزيمة التي تلحق بالذات الشاعرة من جرّاء ذلك. فَعِوض أن تتجذر في فردانيتها وخصوصيتها نجدها تلتحق بالجماعة وتسير في ركاب القطيع

متنازلة عن جرحها الذي يؤسّس تفرّدها كما في قصيد «حديث الأفعى» :

«وهل لي غير أن أطرح في الحصباء جلدي
وأواري سوأتي في حلقات السحرة».

أو في قصيد «القنفذ»:

«ـ يا سيدي! لم تطرق؟ من ذا تريد؟ أنا؟
ـ نعم أنت.
ـ من ألف عام.. أنا قد هجرت المدينة يا سيدي
وَأَدْلَجْتُ مع القافلة».

فما الذي يجعل اللحظة التي أفلتت لحظة فريدة تشدّ الذّات الشاعرة إليها؟ إنّها لعبة الألوان وتنوعها. إن لدى الوهايبي ما يمكن أن نطلق عليه «شعرية الألوان»، مضافاً إلى ذلك تعبيرة الإضاءة والظلال، على طريقة الفنان التشكيلي. ففرادة اللحظة الزمنية ترتبط بكثافة الألوان وثرائها وتنوعها:

«وربما يجتمع الأطفال مرّة لها
ومرّة عليها
فتحتمي في خضرة اللوز وفي بياضه
وتبتني من حبره قبراً لعينيها الصغيرتين»

قصيدة الحرباء

أمّا انقراض اللحظة الفريدة التي تؤسّس رحم الكينونة فيواكبه فقدان لذاكرة الألوان:

«لم يبق من ذاكرة الألوان في العينين
غير بياض الحزن والحسرة»

قصيدة الحرباء

أمّا التعبير بالظلال والإضاءة فيتكرّر في أكثر من موضع في كافة القصائد. بل يصبح الريشة التي ترسم أبعاد الوجدان وتشير إلى الحالات:

«بلي الملك ولم تومض سهوب القيروان».

حديث الأفعى

كثافة الدلالات:

ولا يغيب عنّا ما هو مردود مثل هذا الفعل الشعري على مستوى الجانب الفني والاستطيقي الذي تعتمده القصيدة وتوظفه. فمن مزاياه أنه يجنّب التقريرية والمباشراتية ويولد الإيحاء. كما أنه يلعب دورا كنائياً واستعارياً فيكثف الاشتراك الدلالي ويوفر الاختزال:

«والليلة كان «سراج الليل»
يتدلّى مثلي في خيط الوهم
وأقول: لماذا انطفأت أشياء البيت
وما ضاءت بالفرحة عيناه
وأقول الليلة من
سيضيء طريق سراج الليل إلى أنثاه».

حشرة سراج الليل

كما أن الفعل الشعري في قصائد من كتاب الحيوان للوهايبي يوظف السردية ويجند تقنية الحوار وذلك حتى يتلافى التجريد ويتجنب التقريرية كما في قصيدة «القنفذ»

«هل كان يسمع طرقاً؟
يطلّ من الباب.. ينظر
- يا سيدي! لم تطرق؟ من ذا تريد؟ أنا؟
- نعم أنت
- من ألف عام.. أنا قد هجرت المدينة يا سيدي
وأدلجت مع القافلة
يوصد الباب (أين رآه؟)
يتكسر في موضع القلب شيء.

وفي الفجر يسمع صوت نعي وجلجلة
وعويل نساء».

محاورة الفعل الدلالي:

هذه جملة من المواصفات تسم جمالية ودلالية قصائد قصيرة من كتاب الحيوان للشاعر منصف الوهايبي: هاجس الفقدان والزمن. دلالية التصوف. شعرية الألوان والإضاءة. تقنية الحوار. تقاطع الشعري والسردي. إلّا أن همّ النشاط النقدي لا يقتصر فحسب على مسح جمالية القصيد وتقصيّ تشكلها الدلالي بل يطرح، إلى جانب ذلك على عاتقه محاورة الفعل الشعري حواراً ابستمولوجياً. ذلك أننا نزعم أن المهمّة النقدية توازي اليوم الطلق الناري. فما نحن أحوج إليه هو خلخلة خطاباتنا بما فيها الخطاب الشعري: رصد تحولاته وتقصي قضاياه الابستمولوجية. فالخطاب الشعري جزء من نظامنا الرّمزي الثقافي الذي يحدد سلوكنا وممارستنا الفردية والتاريخية وعلى الوعي الذي يتمثل مثل هذه الإشكالية أن يدرجها ضمن ممارسته النقدية والإبداعية. وأول ما يسترعي انتباهنا في قصائد قصيرة من كتاب الحيوان للشاعر منصف الوهايبي هي أنها قصائد الذات التي تشكو مصاباً لا يفتأ يعاشرها، كابوسا يؤرق جفنها ويقض مضجعها وذلك حسب مقاربة تتوقف عند السياقات الدلالية للقصائد. فإذا ما نظرنا في الصياغة التشكيلية لاحظنا أنها صياغة هادئة لا توتّر تراكيب الجمل ولا تحدث هزّات في بنيانها. فنحن نزعم أن القصيدة تستكمل شروطها الفنية متى تجانس شكلها ودلالتها. وكأني بالمصاب الذي ألمّ بالذات، في قصائد من كتاب الحيوان للوهايبي، لم يتسرب بعد إلى بنية الجملة الشعرية ومستوى تركيبها. فهي جملة، ما زالت تحافظ على سلامتها واستقرارها. العلة الأنطولوجية هنا، في هذه القصائد، ما زالت تنطق بها دلالية القاموس. فهي لم تشمل بعد الفعل الشعري من حيث هو انزياح وعدول. وكأني بهذا الفعل الشعري يتعامل مع اللغة لا ليصطدم بها فيجد في انخرامها وتفككها معادلاً فنياً يترجم عن الانفصام الانطولوجي. وإنما يلتجيء إلى اللغة وكأنها بمثابة الرحم الأمومي الذي يستقرّ فيه آمناً. وسواء اعتبرنا ذلك موقفاً محافظاً تجاه الموروث اللغوي أو تقديساً

أو انكفاء نكوصياً إلى ما هو أمومي (وكأن الشاعر ما زال يعاني من الأوديب الذي لم يقع فضه بطريقة حاسمة) فإن الأمر يهمّ بالأساس الخطاب الشعري. هذا الخطاب الشعري الذي لم يعد همّه - في بعده الحداثي - الاقتصار على نقل الموقف الايديولوجي أو حالات الذات وإنما الخروج من مهمّة الوصف إلى حيز الفعل. وهذا الفعل في ثوريته تدمير لبنية اللغة. لأن احترام بنية اللغة وتحريك مخزونها البلاغي القديم الكامن في قاعها ينم عن انخراط بشكل أو بآخر في قيم هذه اللغة سواء قصد تطويرها أو المحافظة عليها من موقع القداسة. وهذا يحول دون الذهاب عمقاً في فضاء البدايات الرحب، الثري. فضاء ما قبل اللغة. فضاء الكينونة والصمت، فضاء الفوضى والخواء. ونعني ذلك الفضاء المتمرّد الذي لم تتدخل اللغة لتصوغه ثقافة ونظاماً ودلالة وعلامة، إنه فضاء الهامشِ المهمل وهو فضاء الكينونة بالأساس وبامتياز.

«الأنـا» تجثم على جسد القصيدة:

ولا يخفى علينا ما في قصائد الوهايبي من هاجس الترجمة الذاتية، فالأنا ما زالت تجثم بثقلها على جسد القصيدة اللغوي. وكأني بهذه الأنا، تلك القشرة البرّانيّة والسطحية للذات ما زالت تحول دون فضاء الكينونة. نحن نعلم أن الوهايبي طور فعله الشعري فلم يعد ينقل موقفه الايديولوجي وهمومه القومية والطبقية بل أصبح يفصح عن الوجع الذاتي مختزلاً المسافة ومشذّباً الأداة. فلقد لحقت بجيل الشاعر، من بورجوازيين صغار وطليعة مثقفة هزائم هزّت معتقداتهم وقناعاتهم الراسخة فأصيبوا بتصدع في الجهاز النفسي أتى على جزء من نرجسيتنا و«أنانا» سواء منها الذاتية أو الشوفينية القومية أو الطبقية المحدودة، ولكن التصدّع كان جزئياً وبقي تجريبياً انطباعياً. فلم يسم إلاّ سلوكنا اليومي البرّاني. أما آثاره فما زالت في طبيعة لغتنا وفي طريقة وأسلوب تعاملنا معها. ونقصد في بنية خطاباتنا التي لم تعرف التحوّل الحاسم والجدة المبتغاة. فلم تدثر كينونتنا وبالتالي تصبح عامل تدفئة وحرارة فتكسبنا سعرات حرارية وفيتامينات نفسية فنصبح طاقات فاعلة في التاريخ، فاقتفاء آثار هزيمتنا وتكلسنا وتحرجنا وسكونيتنا يمر حتماً بتعاملنا مع اللغة. إن العلاقات التي نقيمها معها تحدد مصيرنا:

أفراحنا وأتراحنا. موقفنا: تقدميتنا ورجعيتنا. فهمنا: حداثتنا وكلاسيكتنا. فهل هدفنا يتمثل في تجاوز هزائمنا أم في ترك روح المبادرة لغيرنا؟ هذه القضايا هي قضايا الخطابات العربية اليوم. والخطاب الشعري هو جزء من نسيجها إن لم يكن رائدها وموجهها ولو بطرق غير مباشرة. ونحن نقيم هذا الحوار مع الوهايبي لأننا نعوّل كثيراً على علاقته بالخطاب الشعري التي لا نشك لحظة في أصالتها ولأننا نعتبر أن الخطاب الشعري الذي ينميه الوهايبي لا يهمّه وحده بل نحن نشاركه إياه باعتبارنا نتعامل مع هذا الخطاب الشعري عبر فعل التلقي فيمتزج بحساسيتنا فيشارك نسبياً في صنع مصيرنا ولو لحظات (أتراحنا وأفراحنا). فعندما نقرؤه قد نفرح وقد نغتم. قد نحكم فنجل أو نستاء فيتعكر من جراء ذلك مزاجنا أو تنشرح أساريرنا. نأوي إليه (الخطاب الشعري) على أنه عائلتنا الشعرية التي لم نجدها في واقعنا، أو ننفر منه لأنه لا يرافق عزلتنا حتى أصقاعها البعيدة الباردة فيتركنا وحدنا في العراء والصقيع. لأن الخطاب الشعري إبداع وتلق. معاشرة ونفور. فعل وتفاعل. إنّه نشاط اجتماعي. فالشاعر لا يصرخ وحده في البرية مهما عانى من الغربة والنفي. لأنه هنا بيننا. منه نبدأ أو نتقدم ومنه ننكفىء، ونتأخر.

وما محاولتنا النقدية المتواضعة هذه إلا مساهمة محدودة جدّا في خلق أرضية قد نضفي عليها أكثر من حجمها إذا نعتناها بالأرضية المعرفية، يقف عليها قُرّاؤنا ليتواصلوا مع خطاب شاعرنا. ونحن لا ندعي أننا تمثلنا عوالمه ووقفنا عند خصوصياته. فربما لا نكون قد عثرنا على النواة فاكتفينا بملامسة القشرة البرّانية. فالأدوات النقدية في تحول مستمر. والحس يمارس السهو والغفل. وليس لنا إلاّ ميزة التلمّس فمرة نزهو وأخرى نكبو. غير أنّنا نقول للشاعر منصف الوهايبي إنك بيننا وإن الصقيع الذي يجتاح كينونتك يشملنا كلنا فلن تسلم منه ذات طالما أنها ذات تشعر وتتذوق. وإن لهذا الشعر كثافة تدثرنا حتى نواصل مشوار الصقيع. غير أن ما فقدناه يوجد أمامنا وليس له من موضع وراءنا. وليس لنا، ربما، إلاّ أن نواصل السير فقد يكون في تيهنا موطننا الحقيقي وربما كان الترحال الدائم فضاءنا. لأن الاستقرار خدعة وخسارة لذواتنا.

قراءة في قصيد الماء الأخير

شعر الحبيب الهمامي

منتحراً بغيابك جئت
هروباً من العمر يأتي قتيلاً
أرقع خطوي بظلك سوف يلوح لأسكن
أمشي سجيناً
أفي الماء ماء لأطلق ناري على الريح؟
أحفظ أحوال عينيك حتى أرى القلب يمشي
يهب ويعصف...
يفتح أزرار ثوبك كي لا يباغتني قاتل
قبل أن أتشرّد فيك
وأنسى البلاد
كأنك لا تفهمين دمي
يطرق الباب في ساعة متأخرة من حريقي
ويهديك ورداً تلظّى
أمشي سجيناً
وقيدي المسافة بيني وبينك تزداد طولاً وريحاً
أفتّش عني وعنك
أراك ولا أستطيعك

أمشي
ترين المشانق حولي تحوم
ولا تستطيعين فتح انتحاري الأخير
هو الليل يطلع أسود مما يسود
تموت الطيور ولا تتساقط
ينتحر الشعراء ولا يغربون
يشردني الحب والأصدقاء الأبابيل
تذبحني الريح في سبلي
وأنا المواصل لا أخلط الموت بي
أحمل العمر غيماً
أمُرُّ بِجُرْحِكِ يتلو خوائي الأخير
أفتح غيمي وأبكي
أبلّل ضحكة أمي
أبلّل صوت المغني القتيل
أبلّل بابك والعتبة
أبلل هذي العصافير في الدمّ مغتربة
أمشي سجيناً
أقول لظلك أنت المدى
وأناديك
افتح أوردتي وأناديك
تأتين بعد انتحاري بجرحين
مجرمة تدخلين إلى غرفتي
انظري
ها صراخي يبثّ السواد على الجدران

وفي السقف طائر روحي يؤذن للصلوات الأخيرة
أنّي انتحرت
هنا وهناك
مقاعد مكسوره
وصلوع مبعثرة
كتبي تقرأ الريح
تخفق رايات موتى يميقون
موتى تسامره جثتي
وعلى الرفّ صورة أمي تزغرد
لا تضحكي بالبكاء
فكل دم وأنا ميت
اجلسي لحظة
سأغني لعينيك
مادام لي ميت فيّ
لا تضحكي بالبكاء
سأشعل في جثتي صلوات يديك
وألعب بالنار حتى يدثرني البرد
واقتحميني
فلم يبق فيّ سواك
أمشي شهيداً
وظلّك بوصلتي
والسماء تضيق
أمرّ ببابك تحرسني طعنة
أذرف القلب قنديل شوق وأمضي

تلاحقني وردة منك
يطعنني شوكها فرحاً
يحتويني شذاها بلاداً
. . . أستقيل لحين من الموت
أطرح أسئلتي كلها
أتفنّن فيك
وأنفق مائي الأخير عليك
وأجمع في قبلتي أمّتي ثم أمضي.

قراءة في قصيدة
«الماء الأخير»

للحبيب الهمامي

تستهل قصيدة «الماء الأخير» للشاعر الحبيب الهمامي بفعل« جئت » وتختم بفعل«أمضي» فالذات الشاعرة لا تفتأ تمضي وتجيء لا يقر لها قرار:

منتحراً بغيابك جئت: (سطر 1)

....

ثم أمضي: (سطر 74).

ولا يفوتنا في هذا الصدد الإشارة إلى ترديد فعل أمشي على طول مسافة القصيدة:

(سطر 4): أمشي سجيناً

(سطر 14): أمشي سجيناً

(سطر 18): أمشي...

(سطر 34): أمشي سجيناً

(سطر 61): أمشي شهيداً

هذا السفر هو سفر من «الجزء» إلى «الكل».

وهو ما يجعل القصيدة تنحو منحى كنائياً. ذلك أنه بواسطة الكناية يستعاض عن الكل بالجزء. إن الذات كرغبة تظل تنشد اللامتناهي والكل والمستحيل عبر نشدان الجزء. (حسب مقاربة لاكانية، نفسانية، تحليلية) أي أن منطق الرغبة هو مرة أخرى، منطق كنائي. والجزء في هذه القصيدة هو «العينين»

(سطر 6): أحفظ أحوال عينيك حتى أرى القلب يمشي.

إلا أن هذا الجزء الذي يحل فيه الكل ما هو إلا الهوام الذي يشد«أنا» الذات إلى موضوعها.

لكن لماذا التشبث بهذا الجزء دون غيره؟ ربما، تكون في أحوال العينين أحوال الرؤيا الشعرية. المهم، في كل هذا أن هذه الصياغة الكنائية تختزل الكثير مما قد نطنب فيه القول لو توسلنا صيغاً تعبيرية أخرى.

وإذا كانت القصيدة لا تفتأ تتحول عبر نشدان الجزء فإن المحطة الأخيرة منها هي المحطة التي يغيب فيها الجزء وينزاح ليخلي المجال للكل. ففي المقطع الأخير من القصيدة إحالات غير مباشرة على الكل.

يحتويني شذاها بلادا (سطر 68)

....

أطرح اسئلتي كلها (سطر ,70)

....

وأجمع في قبلتي أمتي (سطر 73).

والقصيدة، لا تكتفي بتوظيف المنطق الكنائي بل انها تستعيض عن منطق الهوية السائد بمنطق آخر غير عادي يصدم الذهنية المؤسساتية. فما هو هذا المنطق الآخر الذي توظفه القصيدة؟ إنه منطق المفارقات. ذلك أن إطلاق النار على الريح يستوجب حسب منطق القصيدة الغريب، وجود الماء في الماء:

أفي الماء ماء لأطلق ناري على الريح؟ (سطر 5)

ذلك أن الشاعر الحبيب الهمامي يدخل الحداثة من بابها الواسع والعريض، من بابها الملكي.

كما يعتمد الفعل الشعري، في هذه القصيدة، على بلاغة الاستعارة واختزالها. فوجه الشبه بين الجرح والوردة يتمثل في الحمرة. لكن الفعل الشعري، معتمداً على الاستعارة يحجب وجه الشبه فيأتي الفعل الا ستعاري مختزلاً ومكثفاً:

أفتح وردتي وأناديك (سطر 37) وهو يقصد الجرح لا الوردة. (أفتح جرحي

الذي يشبه الوردة في حمرته وأناديك).

ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى العدول أو الانزياح الذي يحققه الفعل الشعري فذلك من تحصيل الحاصل والمتعارف عليه أو تلك المراوغة الفنية التي توجّه الجملةالوجهة التي لا نترقبها أو تنتج دلالة عكس ما كنا نتصور أو عكس ما يوحي به السياب عند استهلاله مثل:

يطرق الباب في ساعة متأخرة من حريقي (سطر 12) كما لا يسعنا إلا أن ننوه بقدرة التجانس بين الشكل والمضمون التي تسم صياغة القصيدة: فدلالة الإتيان من حيث هي حياة وحضور يجانسها، شكلياً، استعمال ضمير المتكلم «أنا». ودلالة القتل، من حيث هي غياب، يجانسها شكلياً، استعمال ضمير الغائب«هو» وذلك في نفس الجملة:

منتحراً بغيابك جئت (أنا) سطر 1

هروباً من العمر يأتي قتيلاً (هو) سطر 2

إن أسباب هذا التشتت وهذا التيه، وهذا الترحال، وهذا التعدد هي بالأساس الجرح ألمّ، ويلمّ بالكينونة، والذي لايفتأ الفعل الكتابي يحدثه فتتجدد بمقتضاه، الذات لتنبعث حضوراً، ويقظةً وحياة.

فطعنة الخنجر تعتبر الحارس الوحيد للذات حتى لا تتحول إلى جثة منسجمة مع نفسها.

أمرّ ببابك تحرسني طعنة (سطر 64)

لأن الفعل الكتاب هو فعل استشهاد:

أمشي شهيداً (سطر 61)

ولأن الشعراء يحيون عبر موتهم، وعبر انتحارهم:

ينتحر الشعراء ولا يغربون (سطر 23)

وما دمنا بصدد ذكر الجرح فحري بنا أن نتوقف عند هذه المقولة الشعرية فهي مقولة تقوم عليها دعائم القصيدة وتهجس بها تيمتها؟

خلال المسافة الفاصلة بين السطر الأول والسطر الثاني تموت الذات الشاعرة. إنها تموت تدقيقاً، في المفردة السابعة التي تحتلها في مساحة القصيدة. بل إن الذات الشاعرة تطل علينا منتحرة منذ المفردة الأولى التي تستهل بها القصيدة.

منتحراً بغيابك جئت (سطر 1).

هروباً من العمر يأتي قتيلاً (سطر 2).

فالذات الشاعرة، موظفة في هذه القصيدة، لا تختزل في «أنا» متوجعة بل إنها لا تفتأ تتعدد عبر خليط من الضمائر. فشرود الذات حسب السياق الدلالي في القصيدة، يصاحبه تداخل، وتشويش وفوضى على مستوى الضمائر. إنها ذات لا تستقر في ضمير محدد. إنها تفيض على كل وظيفة نحوية تلزمها بمرجعية قارة. فالجمل الشعرية تأتي على هذا النحو:

- يفتح (هو) أزرار ثوبك كي لا يباغتني (أنا) قاتل (سطر 8) فرغم تواجد ضمير الـ. . هو. . وضمير. . الأنا. . وتداخلهما في نفس الجملة مما يحدث حالة من الإرتباك والتشويش فإن المقصود هو الذات الشاعرة التي لا تختزل في أحد الضمائر التي قد يعبر عنها. وذلك لأنها ذات منشطرة في شكل أجزاء عدة على نفسها. أما الفضاء التي تهيم فيه فهو فضاء الرغبة. فضاء متعدد ومتداخل حتى ولو كان هذا الفضاء فضاء نحوياً. ولنعاين هذه الأبيات:

أتشرد فيك (سطر 9)

يشردني الحب (سطر 24)

مقاعد مكسورة (سطر 45).

وضلوع مبعثرة (سطر 46).

أتفتت فيك (سطر 71).

إن تباعد الذات عن طرفها الآخر لا يترتب عنه انسجام يوحّد أطراف الذات. إن هذا التباعد لا يفتأ يتنامى عبر فعل مفارق لا ينفك يشطر الذات إلى أطراف عدة ومتباعدة كلها نحت نحو الانسجام. وكأن الذات لا تستقيم كذات إلا من خلال

وبواسطة هذا التباعد الذي يشمل أطرافها وهذا الفعل الشعري الذي ينبني على المفارقة فيجزئها لتحل في لحظة الاختلاف المؤجل:

وقيدي المسافة بيني وبينك تزداد طولا ورمحا (سطر 15)

أفتش عني وعنك (سطر 16)

أراك لا أستطيعك (سطر 17)

لا شك أن رغبة معاكسة تريد أن تتجاوز الانشطار الذي لا يفتأ يتجدد. إلا أن الفعل الشعري يظل بالمرصاد لهذه الوحدة وهذا الانسجام.

ترين المشانق حولي تحوم (سطر 20).

ولا تستطيعين فتح انتحاري الأخير (سطر 21).

وذلك لأن فعل التواصل الحقيقي يستلزم مقولة الذات المغلولة. تلك التي تتمظهر. عبر مساحة القصيدة في صورة ضمائر متعددة ومتداخلة. التواصل يستلزم حواراً أساسه الاختلاف، أساسه، ذات متعددة الوجوه ومتشابكة الأصوات. ففي ذلك ثراؤها. ومن خلال فتح الشروخ في صلب الذات الواحدة المتصلبة يتدفق.

أفتح غيمي وأبكي (سطر 29).

لا بد من إحداث فعل التواصل ليتحول، كذلك الآخرون، من ذات صخرية صلبة، منغلقة، إلى ذات منشطرة يسكنها الخواء والجرح أكثر مما يسكنها الامتلاء والانسجام والوحدة. فالخواء يمكنها من أن تستقبل العالم أو تمتد إليه من خلال اختلافها لترشه بالماء معيدة إليه غضارته، ونضارته، وطراوته، إذ بدون ذلك يصيبه التصلب واليبس:

أبلل ضحكة أمي (سطر 30).

أبلل صوت المغني القتيل (سطر 31).

أبلل بابك والعتبة (سطر 32).

أبلل هذي العصافير في الدم مغتربة (سطر 33).

وهذا التواصل هو انفصال أكثر منه اتصال. بل ان الاتصال بالآخرين لا يتم إلا

عبر الانفصال عنهم وعبر العزلة الخلاقة. لا العزلة النرجسية التي تنفر الآخرين وتتعالى عليهم باعتبارها أرقى منهم أو باعتبارها توظف رؤية عنصرية. لا إنها عزلة من أجل الاختلاف والتفرد والتمايز. ولذلك فإن الذات الشاعرة لا يمكنها أن تتصل بالآخرين اتصالاً ثرياً وخلاقاً وخصباً إلا عبر اقترانها بالفعل الكتابي الذي تتشرد فيه فتتيه وتتعدد:

أتشرد فيك (سطر 9)

أنسى البلاد (سطر 10)

لأن الحضور الحقيقي لا يتم إلا على، وفوق، قاع من الضباب أو أساس من النسيان . كما أن لحظة الاقتران بالآخر اللغوي (الشعر ـ الكتابة) هي لحظة التخوم، لحظة انفجار الحمى في الجسد وفيضان الذات على حدودها:

وأنسى البلاد (سطر 10).

كأنك لا تفهمين دمي (سطر 11).

يطرق الباب في ساعة متأخرة من دمي (سطر 12).

لكن كيف يتم الاختلاف وكيف تتعدد الذات؟ إن ذلك يتم عبر تعامل ومفهوم متفردين للزمن. إذ لا مفهوم متميزاً للذات بدون مفهوم متميز للزمن يتجاوز المفهوم العادي له. إن الزمن الذي توظفه العقيدة ليس زمناً كرونولوجياً وخطياً من حيث هو ماض حاضر ومستقبل. بل إن هذا الثالوث المنفصل عن بعضه البعض يتحول إلى نوع من التجاوز أو المعاشرة الخلاقة حيث يصبح ، يتزامن، الماضي والحاضر والمستقبل مشكلين لحظة واحدة ثرية بالاختلاف والتعدد.

إن الزمن في القصيدة هو هذا المضارع وهذا الماضي المتداخلان. ماضٍ لا يفتأ يمضي وحاضر لا يفتأ يحفز أو بصورة أدق حاضر لا يفتأيحضر دون أن يحضر نهائيا حسب صياغة عزيزة على الفيلسوف هيدجر في كتابه الكينونة والزمن، فهو رمن مطابق للذات التي لا تفتأ تبتعد عن طرفها الآخر دون أن يفضي ذلك إلى انسجام في لحظة أو محطة أخيرة كما أن هذا الزمن يتصف بالتكرار ، فهناك باستمرار عود على بدء ، إذ بدون هذا التكرار لا يحصل الاختلاف، مهما بدا في هذه الصياغة من فرادة ومفارقة.

وهذا الاختلاف هذا التعارض هذا التوتر نمسك به عندما نتقصى علاقة الذات الشاعرة بالفعل الكتابي.

فهذه العلاقة ليست علاقة انسجام وتطابق بل هي علاقة يشوبها المد والجزر. وفي هذا الصدد يمكن أن نحيل على بعض الأبيات التي لها مساس بذلك:

كأنك لا تفهمين دمي (سطر 11)

....

أفتّش عني وعنك (سطر 16).

أراك ولا أستطيعك (سطر 17).

ترين المشانق حولي تحوم (سطر 19).

ولا تستطيعين فتح انتحاري الأخير (سطر 20).

....

تأتين بعد انتحاري بجرحين (سطر 38)

لأن الذات الشاعرة لا تستطيع أن تفوز بمآربها إلا بعد أن تجتاز العديد من المحن، أولاها محنة التبعثروالاستطار حيث يقتطع الجسد ويتجزأ أطرافاً فيذهب أشلاء كما في التجربة الصوفية.

انظر (سطر 40).

ها صراخي يبث السواد على الجدران (سطر 41)

وفي السقف طائر روحي يؤذن للصلوات الأخيرة (سطر 42).

إني انتحرت (سطر 43).

هنا وهناك (سطر 44)

مقاعد مكسورة (سطر 45).

وضلوع مبعثرة (سطر 46).

ثم تقترب الذات من الموت كمرحلة تعقب المحنة الأولى.

موتي تسامره جثتي (سطر 49).

أما في مرحلة أخرى فتمتحن الذات بحلول الموت في الجسد.

فكل دم وأنا ميت (سطر 52).

أو:

سأغني لعينيك (سطر 54).

ما دام لي ميت فيّ (سطر 55).

أما المرحلة الأخيرة من المحنة فهي المرحلة التي تخلو فيها الذات من ذاتها. اذ ذاك يحل الفعل الكتابي:

اقتحميني (سطر 59).

فلم يبق سواك (سطر 60).

تلك إذن بعض سمات هذا الفضاء الشعري. أردنا أن نأتي على أهم جوانبه. ولا أظنني أجانب الصواب إذا دعوت إلى قراءة ديوان أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) لنتمثل بما فيه الكفاية تجربة الحبيب الهمامي الشعرية.

فهو الأثر العزيز على الشاعر.. فلقد عاشره طويلاً. بل جعل منه أداة عمله، يرافقه في حله وترحاله، يقرأه باستمرار ويكتشف أسراره في تؤدة وتأن ويلتقط فنياته بكل صبر. وهو لا يفتأ يحدث الآخرين عنه، خصوصاً أولئك الذين تربطه بهم وشائج ذات صلة بهواجسه الفنية. ونحن نذكر هذا لنبين إشكالية، مازلنا في أوساطنا الثقافية لا نوليها الاهتمام الجدير بها حتى من قبل الذين ينخرطون بشكل أو بآخر في قضايا الحداثة، فالشاعر لم يعد اليوم يصدر عن شيطان أو قوة خارقة توحي له بالشعر. لم يعد ينطلق من براءته وعفويته وكأنه كائن لا تاريخي ولا حضاري ولا ثقافي. إن الشاعر اليوم هو حصيلة من التجارب الثرية تتمثل في تعامله مع جملة من النصوص التي عاشرها وكابدها بشكل من الأشكال. لم يعد الشاعر اليوم يسوق لنا جملة من الخواطر و الآراء المتفرقة كما يحلو له. إنه بالعكس يصدر عن رؤية متناسقة، متناغمة بين مكوناتها. فمهما أوهمنا الأثر الإبداعي بالتفكك والفوضى في ظاهرة فهو يخفي بؤرة وجدانية ونسبة ذهنية ونواة انطولوجية يتمحور حولها. وهذا لا يتأتى فقط بالوفاء لوجداننا، فوجداننا مشترك

عام قد يوقعنا في السائد. بل إن المبدع الحقيقي هو الذي لا يفتأ يجذر رؤيته ويميزها عن الأخرى وذلك باطلاعه الدّؤوب على تجارب الآخرين في تفردها ، لا قصد إعادة إنتاجها وإنما ليتعلم منها. فقد تثري مخبره.

قصيد «اسطرلاب[*] يوسف المسافر» للشاعر التونسي يوسف رزوقة

1ـ تحديد قيمة القصيد: المشروعية الشعرية:

عندما تستولي على الناس غريزة القطيع ويصبحون يركضون في نفس المكان، مكبّلين بعقائدهم وخرافاتهم، يرزحون تحت قيودها، فتقعدهم عن العمل والفعل واتخاذ القرار. عندها يتوق الشاعر إلى الحركة. إذ ذاك يكون كل شيء جاهزاً للانطلاق. غير أن الطريق محفوفة بالمخاطر. ولابدّ من زاد تعويذي ينثره الشاعر على الدّرب ليسيطر على الرعب وعلى العزلة المحدقين به.

الناس من حول الشاعر تعطلت حركتهم «فبوصلتهم صدئة» ومدينتهم «راسفه في السلاسل» لكن الشاعر مازال طفلاً فهو لم يكبر بعد ولم ير نفسه حتى في المرآة لكنه ابتلي بلعنة التوق وارتياد الآفاق النائية، كيف الخروج من مدينة مسيّجة، واقعها حجري وسقفها من حديد؟ كل شيء تكلّس فيها حتى قصيدة الشّاعر حاصرها الجفاف فأصبحت صحراء لا تنتج إلا اليباب ليس هناك من حلّ أو اختيار أمام الشاعر لكي يهاجر إلا أن يتضوّع عطراً فيصبح ريحاً حرّة مسكونة بالأصوات العديدة ترافقه في رحلته الشّعرية: لابد من «مواء» الكلمة ونشيدها ولا بد من «فحيح» الحرف و «عوائه» ولا بد كذلك من «صهيل» الرغبة عندها يمكن للكلام أن يورق، والمعاني أن تتكاثف دلالتها، والقصيدة أن تفيض بالاخضرار لكن واقع الرحلة الشعرية واقع انتحاري، فله طعم «السياط» ورائحة «المقصلة» وطرقها تيه يؤدي إلى تيه ومن خامرته العودة لن يظفر بذلك إنها العودة المستحيلة، خصوصاً وإن الذّات الشاعرة لم تخلّف وراءها أهلاً

* اسطرلاب يوسف المسافر/ دار الرياح الأربع– تونس 1986

ينتظرونها ولا حبيبة «تصطفيها»

ها هو الشاعر قد جرى في عروقه «دم همجي». ذاك الجزء الحيواني الذي طمرته المدينة والحضارة في أعماق الذّات. ها هو يتوثّب فيه كالذّئب، ويينع فيه كالنّبات وهو إذ يتوثب فيه فليحثّه إلى الحركة غير مبال بالمخاطر، وهو إذ يينع في عروقه فلينبئه بأن فصل القطاف قد حان. ولا وقت إلاّ للجني. وإذ يتوفر للشاعر مثل هذا المزاج الوحشي وهذا الدّم الملعون يرى عالمه يتأسس من جديد فيصبح يؤرخ للزمن منذ الّلحظة الصفر:

* كم السّاعة الآن؟

- صفر

وبدء النّمو الطبيعي للوقت أنت

وإذا هو يسمّي عالمه المتوحّش وهو يتأسس لأول مرة بعناصره وقبائله وحوّاته (جمع حواء).

«سمّ العناصر

سمّ القبائل

سمّ النساء اللواتي تورطن فيك»

إنها رحلة إلى ما وراء التخوم للبحث عن المعجزة. والمعجزة هنا شيء بسيط وضئيل جدّاً ولكنه صعب المنال: العثور على ذريرة رمل لم تطأها قدم عابر، أو العثور على تفّاحة لم يكتشفها شقي أو لم يتسرّب إليها شعاع. منذ كم؟ منذ عشرين قرناً. هو ذا

الشاعر إذن يخرج عن قانون الجاذبية الذي يشدّه إلى البشر. فهل ترجى عودته؟ وتجيب القصيدة: لقد تاه المسافر. والعودة مستحيلة. فالمسافات والأبعاد امّحت ولم يعد له موطن ارتكاز. حتى مقاييس الزّمن والمكان لم يعد لها وجود.

2ـ الفعل الشّعري:

يعتمد الفعل الشّعري في هذه القصيدة وفي مجمله على أداة بلاغية تطغى على نسيجه هي الاستعارة مثل «اينع الدّم»، «هبوب السؤال»، «فاكهة للمسافة»، «جثة الجنون»، «جذور الكلام»، «حلزون المعاني»، «فيافي القصيدة»، «مملكة البوم»، «دم همجي». وتنحو هذه الاستعارات منحى تشخيصياً. والمتأمل في مجمل هذه الاستعارات التي تسيطر على تشكيل هذا النص الشّعري يجدها تحيل أساساً على ما هو نباتي كـ: أينع الدم، «فيافي القصيدة» وعلى ما هو حيواني أي في الأخير على ماهو ريفي. وتجد أن قاموس القصيدة يتمحور في أربعة جداول رئيسية: محور ريفي (حيوان/ نبات) «كأينع الدّم»، «هبوب السؤال»، «فاكهة المسافة»، «تفاحة لم ينلها شعاع»، «برعم»، «تخمة»، «شذى»، «مطر»، «حلزون»، «ندى»، «كلأ» «فيافي» «السّنبلة» « الشوك» «ينابيع جارية» «هرّة» «مواء» «كلب»، «عواء» «بلبل» «مهرة»، «بوم»، «صهيل»، «ريح» «عناصر»، «نبتة» «ستقعي»، «كلب»، «وردة»، «الريح».

أما المحور الثاني الذي تنخرط فيه بقية كلمات النص فهو محور الوقت (أو الزمن)

«أتى الوقت»
«لم أر إلّا غداً»
«منذ بدأ الزّمن»
«خمرة الوقت»
«كم الساعة الآن»
«بدء النمو الطبيعي للوقت أنت»
«وقل إنّ، الوقت»
«منذ عشرين قرناً»

كما تنخرط بقية كلمات النص في محور ثالث هو ما سأدعوه بمحور الكلام او إشكال الكتابة .

«السؤال»

«الحقيقة»

«الأساطير»

«الأمثلة»

(جذور) الكلام

(حلزون) «المعاني»

(ندى) «الأسئلة»

(فيافي) «القصيدة»

(زاخر) «بمعاني» المكان

«سمّ» العناصر

«سمّ» القبائل

«سمّ» النساء اللواتي تورطن فيك .

يضاف إلى ما أوردناه هاجس محوري رابع لا يفتأ يهيمن على حقل القصيدة الدّلالي هو هاجس السّفر كـ .

«أنشد مداك البعيد»

«انتشر عالياً»

«سحّ زئبقاً»

«تشنج إذن»

«انفصل عن دم»

«خضّ أخضر الرعبِ»

«إنه التيه فانهضْ إليه»

«للمسافة طعم السياط»

«انتعل شوكها»
«إلا أنه التيه فانهض إليه»
«إلى أين»
«ابتعد»
«العودة المستحيلة»
«تاه المسافر»

هناك إذن محاور قارة لا يفتأ قاموس القصيدة يهجس حولها:
1ـ محور نباتي/ حيواني/ ريفي
2ـ محور الوقت أو الزمن
3ـ محور الكلم وأشكال الكتابة
4ـ محور السّفر.

والمتأمل في المحور النباتي/ الحيواني/ الريفي يلاحظ أن هذا المحور هو محور يتّصف بالنجاسة. فجل النعوت المنسوبة إلى هذا الفضاء تحيل على ما هو مقرف. وهو نقيض المدينة. إلا أن هذا الفضاء الريفي/ الحيواني/ النباتي، فضاء مرغوب فيه على عكس فضاء المدينة. فالمدينة «تعكسها» كلمات القصيدة سلبيا كـ :

إنّ المدينة راسفة في السّلاسل حتى الظّلام.

في إطار القصيدة طبعاً ـ لا كما تبدو موضوعياً. هي الاستكانة والرصانة، والبرودة العقلية، وتشيؤ الإرادة، في حين أن المشروعية الشعرية للقصيدة دعوة إلى التجاوز وإلى تمجيد الغرائز وذلك باستدعائها لهذا القاموس الحيواني/ النباتي الذي أوردناه وإحلاله ضمن فضائها.

أما من ناحية أخرى فما تجدر ملاحظته هو أن هذه القصيدة وردت في المجموعة الشعرية الأخيرة ليوسف رزوقة المعنونة كالآتي: «اسطرلاب يوسف المسافر». فهذه القصيدة تحمل نفس عنوان المجموعة، فيمكن لنا أن نتخذها، إذن، نموذجاً، ينوب عن المجموعة ككل. وتأتي هذه المجموعة بعد المجموعة التي سبقتها والتي تحمل عنوان: برنامج الوردة. والعنوان الأخير يوحي بالكثير ويتقاطع مع عدّة نقاط أوردناها. والسؤال هو: هل أن يوسف رزوقة في مجموعته الحالية قد تجاوز مجموعته التي سبقت؟

إن ما نذهب إليه هو أن مجموعة يوسف رزوقة الأخيرة لا تعدو أن تكون تنويعاً وإعادة إنتاج للأولى. فنفس الهواجس لا تفتأ تعود من جديد. وكأني بالكتابة غير قادرة على أن تشفي صاحبها من هواجسه ليتجاوز جروحه القديمة. كما أن الفعل الشعري مازال يعتمد على نفس الأدوات التي استغلت سابقاً ويوظف نفس القاموس. هذا الجانب الأخير مازال كلاسيكياً لدى يوسف رزوقة. فيوسف رزوقة لم يثوّر الجملة الشعرية. لم يأت بجملة جديدة تقوم وتأتي على أنقاض الجملة الرّسمية/ الجملة التراثية الجاهزة/ الجملة الكلاسيكية. جملة المؤسسة. ربما لأنّ يوسف لم يختبر على مستوى التجربة السيكولوجية تجربة عنيفة تهزّ كيانه، فتخلّف آثارها على مستوى جملته الشعرية/ على مستوى صياغتها واهتزازها/ على مستوى تراكب عناصرها، وحياكة نسيجها وذلك من دون صنعة أو حذلقة أو فبركة فنية. إن يوسف منخرط في إشكالية الحداثة لكنه انخراط تيمي فحسب. إذن فهو انخراط ايديولوجي، مضموني يمليه عليه اطّلاعه على خطاب الحداثة عبر أجهزته النقدية أكثر ممّا يصدر عن تجربة انطولوجية متأصلة في تربته الفزيولوجية والسيكولوجية. وهذه المفارقة أو هذا النشاز الذي يطبع فعله الشعري يجعله عملاً يفتقد إلى التجانس بين مضمونه (تيماته/ انطولوجيته/ إيديولوجيته) وبين جانبه التشكيلي (تركيب الجمل، الصياغة البلاغية/ التصرف في مساحة البياض/ توزيع الكلمات/ اللعب على الحروف/ استغلال الإيقاع الخ...)

هذه مسحة سريعة لفضاء يوسف رزوقة الشّعري، اكتفينا ببعض المواصفات التي تسم نصّه «الإبداعي» على أمل أن نعود إلى مقاربة هذا الفضاء بتقصّ أكثر عمقاً وبطريقة تنفذ إلى ميكانيزمات لاوعيه: لاوعي النصّ، لاوعي الكاتب، حيث يمكن المسك بلواعج الذّات في تميّزها الأكثر خصوصية وفي عمقها الأكثر ترسّباً، الضّارب في تربة الجسد الأكثر عزلة أي التشبّث بما يميّزها عن غيرها فيما تشترك فيه مع الآخر.

يوميات نقدية 1

حبذنا خلال هذه القراءة الوجيزة الوقوف عند ثلاث قصائد وردت في العدد الماضي من جريدة الأدباء بتاريخ 3 مارس, 1987 وهذه القصائد الثلاث هي على التوالي:

«تأويلات» لعبد الرؤوف بوفتح و «حالات استثنائية» ليوسف الورعي «والكتابة» لمحمد ميلاد.

1ـ «تأويلات»

توظف القصيدة الأولى أساساً أدوات النفي من جهة وصيغ التساؤل من جهة ثانية:

أدوات النفي:

لا ضفة بيننا

. . .

لاديك يفتح نافذة بيننا

. . .

لا أم تسعفنا بالصبا.

لا أغاني نفر إلى عشها.

صيغ التساؤل:

ونحن إلى أين؟

كما أن هذه القصيدة تأخذ شكل الترتيلة القرآنية باعتمادها على إيقاع مريح يقربها إلى النفس وباعتمادها كذلك على ترديد نفس الحروف، غالباً، في السطر الواحد مثل حرف الحاء في:

ذكريات من الملح لكنها حلوة. ها هو الجرح لؤلؤة للتيمم في راحتينا.

أو حرف الجيم في:

كلمات من الجمر في جدول ظل يجري.

أما حرف النون فلا تكاد كلمة من كلمات القصيدة تخلو منه. ونحن نحيل القارىء على القصيدة ليعاينها. فهو الحرف الذي يشارك مشاركة فعالة ودؤوباً في تنغيم القصيدة. كما يضاف إلى هذه الحروف حرف التاء مثل:

تنام على كتفينا

... للتيمم في راحتينا.

وبتوظيف جمالية الحرف تربط هذه القصيدة الصلة مع التراث في جانبه البلاغي. كما انها تربط الصلة بالتراث عبر وشائج أخرى مثل صيغة الابتهال:

«قم إليّ»

أو بصيغة الترتيل التي تنتهي بها القصيدة فتذكرنا بسور القرآن:

«سلام على عاشقين تفردا بالعاصفة»

إن ربط الصلة بالتراث عبر تحريكها مخزوناً بلاغياً ونغمياً يجعلها قصيدة كلاسيكية. وتتأكد كلاسيكية هذه القصيدة في طريقة توظيفها لمضمونها. فنحن لا نجد صعوبة في التطرق لمضمون القصيدة. وهو حسب ما يتجلى في القصيدة يتمحور حول هاجس متعارف ومستهلك ومتداول هو هاجس الإحباط والحيرة والدعوة إلى التصالح والتواصل. وهذا المضمون لكونه جاهزاً يقتل القصيدة. فالمعنى إذا تم مات، أي تكلس وأصبح ايديولوجيا متداولة. لذا نلاحظ نزوع القصيدة الحديثة إلى إفشال صيرورة المعنى والدلالة حتى لا يكتمل مضمونها. وهذا يعني أن القصيدة الحديثة تحاكي صيرورة الحياة ذاتها أي تلك الرغبة التي تتماهى مع موضوعها فلا تظفر به أبداً. وهو ما

يجعل هذه الرغبة في حالة ترحل دائم. لا يقر لها قرار وإذا كان لابد من تصنيف لهذه القصيدة فيمكن اعتبارها لوناً من ألوان الكلاسيكية المستحدثة.

2ـ حالات استثنائية

ترد هذه القصيدة في شكل خمسة مقاطع مقتضبة. وتروي لنا هذه القصيدة حالات (كما يشير إلى ذلك العنوان) مرتبطة ببرهتين زمنيتين تشكلان لحظتين ممتازتين لتشكل الانطولوجية الشعرية. هاتان اللحظتان هما الفجر والمساء.

المقطع الأول:

«حينما
ينهض الفجر انهض»

وفي المقطع الثاني:

«إذ يجيء المساء
أفيق».

هاتان اللحظتان هما لحظتا «اقتفاء الوجع»
وولوج عالم الحلم
« هكذا
أفتح الحلم واجهة»

إن من هواجس هذه القصيدة توظيف «العام» و «الخاص» عبر ما ترويه، فهي من ناحية تقدم ذاتية غير مستفيضة، في شكل شذرات مقتضبة وحالات استثنائية. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه «الخاص». أما «العام» فيمكن أن يتجلى لنا عبر هذا المفهوم الذي تقدمه للشعر والكتابة؛ فالكتابة منظور إليها من خلال هذه القصيدة عبر ما ترويه من «خاص» يومي واستثنائي هو: «الوجع» و «الحلم» و «انهزام الجسد».

حين أكتب
يربّد وجهي»

إلا أن هذه القصيدة وإن نجحت في توظيف العام والخاص: فهي تروي حالات العذاب الاستثنائية من جهة وتقدم لنا مفهوماً للشعر وتصوراً عاماً للكتابة من جهة ثانية. إلا أنها من جهة أخرى تورد مفهوماً سوسيولوجياً مثل: الوطن:

«ليس الذي به معضلتي
أنت
بل وطني»

فمفهوم «وطن» مفهوم سوسيولوجي لا يندرج ضمن مقومات الخطاب الشعري الذي له طرق تبليغه واستراتيجيته اللفظية.

3- «الكتابة»

هذه القصيدة توظف رؤية غريبة للشعر حيث تصبح القصيدة تتمحور حول ذاتها ولا تهجس إلا بمعاناتها وحيث تتحول صيرورة الفعل الكتابي إلى فعل لازم غير متعد. وقد ورد هذا التصور في تنظيرات الغربيين مثل موريس بلانشو الذي ينحو منحى «هيدجرياً» وفي ممارسات الشعراء الذين أحدثوا هزة ابستمولوجية في حقل الخطاب الشعري منذ «ملارمية». غير أن ما يمكن أن نعترض عليه في كيفية استغلال هذه القصيدة للتصور الشعري الحديث هي أنها توظف وتورد مفاهيم هي من مقومات واستراتيجية الخطاب الفلسفي فالتشكيل الانطولوجي الشعري ليس الصياغة الانطولوجية الفلسفية. فهلدرلين الشاعر ليس هيدغر الفيلسوف رغم ما نعلمه من تواصل بين هذين الشخصين يعتمد على التباعد الذي يفصل بين مقومات خطابيهما ونعني أن القصيدة تورد مفاهيم مثل الموت، الصمت . .

فالكتابة الشعرية المنخرطة في إشكالية الحداثة توظف الشكل وتستغل كل الوسائل التي لا تعتمد المفهوم واللمط. لأن النسيج اللفظي والمفهومي هو عالم النظام الرمزي. أما الشعر فهمه الحداثي يتمثل في هز النظام الرمزي ورجه ليكشف عن طاقة الفوضى والكبت المطمورة في سحيق الذات قبل أن يتدخل الوعي الرمزي واللفظي ليحول ذلك إلى نظام علامي وثقافي.

الصباح — جريدة الأربعاء 10 مارس 1987

يوميات نقدية 2

اشتملت جريدة الأدباء ليوم الأربعاء، 25 مارس 1987 من ضمن ما اشتملت، على ثلاث قصائد: «البهلوان» لسوف عبيد، «نشيد الأرض»، شعر سميرة الكسراوي و«دم الكتابة» لمحمد ميلاد. ونحن نتوقف عند هذه القصائد خصيصاً لما تثيره من إشكالية نقدية وما تفرضه من نقاط تقاطع مع بعض الفنون الأخرى. وستكون مداخلتنا على الشكل التالي:

1ـ سوف عبيد والدرجة الصفر للشعر.

2ـ سميرة الكسراوي: التخمة اللغوية وكلاسيكية الرؤيا.

3ـ محمد ميلاد: الشعر والوجع.

الدرجة الصفر للشعر

البعض منّا يعلم، ربما، أن الشاعر سوف عبيد يكتب القصيدة النثرية. ولكن ما معنى القصيدة النثرية في سياقنا الحديث؟ إنها لا تمتاز بقاموس يميزها. بل إن كل ما في الأمر إنها تخلصت من العوائق العروضية وإلى حد معين من العوائق البلاغية. فما الذي يميز القصيدة النثرية؟ إن ما يميزها أساساً أنها القصيدة الرؤية: أي تلك الكتابة التي تصوغ فضاء يتعارض مع الواقع ولا يحيل عليه. فهي كتابة تلغي المرجعية لأنها طلقت العالم ولم تعد متذيلة له. غير أن هذه المنطلقات وإن كانت إلى زمن قريب مكسباً حدثياً فهي الآن ليست كذلك، ويمكن مقاربة قصيدة سوف عبيد «البهلوان» انطلاقاً من هذه الإشكالية. إن ما يسترعي انتباهنا عندما نقرأ هذه القصيدة هو خلوها من كل أداة

بلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية، فهي لاتوظف الفعل الشعري. فكيف تتنامى إذن هذه القصيدة؟ إنها تتوخى سبلاً أخرى غير سبل الفعل الشعري. فهي توظف السرد لتنقل لنا خبراً. سؤالان إذن يطرحهما النقد ولكن ليس قصد الاجابة.

- إلى أي مدى يمكن أن يتقاطع السردي والشعري وأين حدود التباين بينهما.

- هل من مهام الشعر تولي عملة النقل والإبلاغ؟ خصوصاً، وإن النزوع الأنطولوجي الشعري، حسب اطلاعنا وتصورنا وتجربتنا، هو المسك بالصمت (بالخواء) بالبياض. وبالتالي فإن من المفروض أن تأتي القصيدة لا لتلقي إلينا نبأً أو خبراً أو دلالة جاهزة وإنما لتعبر عن محاولاتها الفاشلة عبر الركح التشكيلي الذي تعترضه. فهي صيرورة من الإحباطات.

فالقصيدة بقدر ما تقترب من شعريتها بقدر ما تقترب من موطن الخفاء والموت والإحباط في سحيق الكيان باعتباره الكيان الانطولوجي للذات: إن الانخراط في الحداثة لا يعني رسم القصيدة على شكل معين فحسب بل الانخراط في الحداثة يعني الوعي بإشكالياتها ومن ثمة الدفع بهذه الإشكالية إلى مزيد من تعميق همومها حتى مشارفة التخوم. ثم كيف يتسنى تنزيل ذلك في خطاب شعري له مقوماته وطرق تبليغه واستراتيجيته الشكلية التي تميزه عن الخطابات المعرفية الأخرى، وهو في كل ذلك لا يفتأ يراجع صيرورته باستمرار مستبدلاً لا مضامينه ودلالاته وهمومه فحسب بل أيضاً أدواته وأجهزته وتقنيته وأسلوبه التشكيلي من بلاغة وإيقاع وقاموس إلى التصرف في المساحة.

التخمة الشعرية وكلاسيكية الرؤية

عندما نقرأ «نشيد الأرض» لسميرة الكسراوي نشعر وكأننا في حضرة المطبخ لما يشتمل عليه من تعدد صنوف الأطعمة ووفرتها حتى التخمة. ذلك أن هذه القصيدة تبدو مكتنزة بالألفاظ إلى حد أن القارىء قد تصيبه التخمة فيتوقف دون أن يتم القصيدة. فما هو الشعري حسب هذه القصيدة؟ إنه اللغة فهناك ثقة كبيرة في الكلمات. فالذات الشاعرة تحملها أوزارها وهمومها بل ان الجمل تأتي تامة ومشبعة بالمضامين التأكيدية. فليس هناك انفصام بين الذات وقولها الشعري. ويصبح الشعري

حسب هذه الممارسة استرخاء في الكلمات وبالتالي أين المعاناة؟ أين الأزمة؟ أين الانفصام؟ أين مسافة التوتر بين الذات والكلمات؟ إذ لا يمكن للذات أن تتطابق مع الكلمات أو حسب صياغة بنيوية حديثة أين حدود التباين بين القول (اللفظ) الشعري والملفوظية الشعرية ؟ إن هذا التطابق ليس من طبيعة الخطاب الشعري ولا يتوفر إلا في خطابات العلوم الصحيحة. إن على الكتابة اليوم — حسبما أذهب إليه — ان تتخلص من كل الثقل اللغوي الذي يكسو جسدها، أي أن تبحث في جوهر حركيتها. بل ان هموم الحداثة الشعرية هو القطع مع الكلمة للتخلص من ثقل الرمز وأعبائه.

الصباح — جريدة الأدباء الأربعاء 1 أفريل 1987

يوميات نقدية 3

من حين لآخر تفاجئنا، على صفحات «جريدة الأدباء تعريدة شاعر رومنطيقي ضل عصره وتاه في زمن شعري غير زمانه. ويبدو ذلك جلياً في النفس الغنائي الذي يسري في أوصال القصيدة مما يصحب ذلك من قاموس يحيل على ما هو ريفي وما يهيمن على القصيدة من «أنا» معذبة، تشكو حرقتها، لوعتها، وعذابها وهذا الأمر يثير الاستغراب خصوصاً وإن الطقس الحضاري«الآن» هو طقس تكنولوجي حانق وأن القارات الابستمولوجية التي حلت بها ذهنية القرن العشرين سواء منها الأدبية أو الفلسفية أو غيرها هي محطات «اللاوعي» و «الآخر الجمعي» فكثرت الجمل المصدرية والأفعال التي تسند إلى ضمائر غير محددة وواضحة. أما الأخلاقية التي تحكمه فهي أخلاقية التجاوز والرفض، هي أخلاقية البقاء للفاعل في واقعه وتاريخه، لا المستكين المتشكي الذي يحصي هزائمه

ولقد وردت في العدد الماضي من «جريدة الأدباء» بتاريخ 17 جوان 1987 قصيدتان : الأولى بعنوان «المتن والحاشية» لسالم الشعباني ومحمد عمار شعابنية والثانية بعنوان: «هيا احصني المي» لمور النصري. هاتان القصيدتان توظفان دلالات سائدة تمتزج بحالات نفسية مستهلكة في أوساطنا اليومية، حالات الخذلان والبكاء. وهذه المعاني السائدة تعطي حجماً للأنا أكثر مما يستحق وهي مساقة بشكل طبيعي وحسب جمل بسيطة وجاهزة لا تعتمد غرابة التركيب أو قاموساً متميزاً. أما من ناحية الأداة فإن الإيقاع هو كذلك يبدو قريباً إلى النفس تألفه من الوهلة الأولى وترتاح إليه. أي أنه

إيقاع يعتمد الغنائية فلا يرج النفس ولا يستفزها فيحدث لديها نفوراً أو استغراباً. فهو إيقاع لا يثير إلا ماهو مريح وموروث وألفته النفس. لأن من أهداف الشعر حسب ما نذهب إليه اليوم وصع حد للرتابة المعهودة وتعطيل الموروث سواء كان ذلك إيقاعاً أو دلالة أو تركيباً أو تصوراً (فلسفة— ايديولوجيا—إلخ) أو تخييلاً.

وإذا تقصينا الفعل الشعري خصوصاً في القصيدة الثانية لمنور النصري متوقفين عند الأداة الموظفة ينكشف لنا قاموس غنائي مغرق في الرومنطيقية فنجد كلمات: الطير (سطر 7) العصافير تحت المطر (سطر 6) طائر اتلفته الرياح (سطر 7) الفصول (س 10) ا لرياح (س 12) شذاك الجميل (سطر 13) القمر (س 16) الفصول (س 17) القمر (سطر 21) عطرك أذكى العطور (سطر 24)، الشتاء (سطر 25)، حزن الربيع (سطر 26)، هل تموت العصافير في زمن لا فصول له؟ (سطر 27)، طائر أنهكته الفصول (سطر 28) قمر (سطر 31) عطر تلك الفصول (سطر32) الفصول (سطر 35) مياه الجداول (سطر 37) طائر (سطر 38) قمر(سطر 39) فصول (سطر 45)، القمر (47)، القمر (سطر 62) العصافير (سطر 49) الريح (سطر 49) الفصول (سطر 52) القمر (سطر 53) تعصف الريح (سطر 26)، العصافير (سطر 68) الريح (سطر 68) العصافير (سطر 75) السنابل (سطر 76) السنونو (سطر 77) الرياح (سطر 78) الربيع (سطر 79).

وإذا كانت القصيدة تنحو اليوم حسب تصور حداثي له مبرراته الابستمولوجية والفلسفية والنفسية منحى الكثافة والاختزال! إن هذه القصيدة (التي نحن بصدد الوقوف عندها). تتسم بالطول والتكرار والرتابة فهي أشبه بركام من قطع الحلوى والنشويات التي إذا استهلكت كثيراً خلفت البدانة، في حين أن العصر يستدعي الخفة والرشاقة واعتماد «الريجيم»، فهذه القصيدة تستغرق ثمانين سطرا. وإننا لا نعثر طوال هاته المسافة على دلالة غير متداولة أو فعل بلاغي طريف (استعارة— تشبيه— كناية) أو بناء ينمي القصيدة ويشد انتباه المتلقي وتكون له دلالته الاستطيقية والجمالية والفنية.

لقد غاب عن صاحبينا أن زماننا هو زمن الرعب والبضاعة الجديدة. ومن لم يكن

مطلعاً على مستجدات الأسواق الشعرية والأدبية كسدت بضاعته وتهمش إنتاجه، خصوصاً وإن أخلاقيات الرحمة والمحاباة قد ولّى عهدها ولم يبق مكان إلا لمن كانت له أجنحة النسر وكان قادراً على تسلق القمم. غير أن القمم تعيش في عزلة منفصلة عن بعضها البعض. ولم يبق لنا إلا أن نختار مكاننا إما بين القطيع نلاطفه ونحابيه ونشاركه أتراحه وأفراحه وإما أن نخوض المغامرة وحدنا في الظلام الدامس وليس لنا في ذلك إلا جنوننا وشجاعتنا، بل إن الأمر لم يعد متمثلا في الإقامة في الهامش وترك المركز لأصحاب السلط والقرارات والمسؤوليات. بل الشروع في صفحة بيضاء لم تكتب بعد ولم يسبق إليها أحد من قبل.

مرة أخرى، إن الخطاب الشعري هو خطاب وتجذر في التفرد حتى يصبح منفياً بما فيه الكفاية. ونعني أن الخطاب الشعري متى شارف تخوم العقل وعاشر الرعب والموت تتكسر لغته المعهودة وتتوتر جمله وتصاب بناياته برجات. الأمر الذي يجعل احتواءه صعباً. فهو على صورته هذه (التي ذكرناها) لن تلتزم به مجموعة ولن تردده الذهنية الببغاوية التي لا هم لها إلا النسج على المنوال والاحتذاء به، بل ستنفره غريزة القطيع المتأصلة في البشر. أولئك الذي يميلون إلى من ينتج لهم خطاباً واضحاً يعتمدونه في تواصلهم وفي إعادة إنتاج ما أنتجوه فيساعدهم على تأسيس مكان يستقرون فيه آمنين في حين أن الخطاب الشعري يستفز المتقاعسين الذين لا هم لهم، إلا الاخلاد إلى الراحة. وهذه المشروعية الشعرية لا تمس فقط الجانب البراني للخطاب بل تحيك نسيجه وتمفصل ثناياه ومنعطفاته وأرجاءه على المستوى الشكلي والانطولوجي.

الصباح - جريدة الأدباء 24 جوان 1987

يوميات نقدية 4

مع النقد في الأعداد الأخيرة

لفت انتباهي في الأعداد الأخيرة من جريدة الأدباء صوت ناقد يبدو أنه أراد أن يكون «متميزاً» سواء بأسلوبه في النقد وممارساته النقدية، أو في مواقفه مما ينقد أو ينظر له. وهي ممارسات ومواقف أقل ما يقال فيها أنها استفزازية مشاكسة. وما كنت أنوي التدخل في مهاترات من نصّبوا أنفسهم أوصياء على الشّعر سواء بالكتابة أو بالتّنظير له. لكن ما كتبه السيد عبد العزيز بن عرفة في العدد الأخير من جريدة (24 جوان 87 ص 8) قد جاوز به الحدّ فلم أجد مناصاً من الكلام لأنّ السكوت عن ذلك من شأنه أن يوهمه وأمثاله بأنهم فرسان الساحة، يصولون فيها ويجولون، ويفصّلون ويخيطون وما على الناس إلاّ أن يلبسوا، دون أن يتجرّأ أحد على الوقوف في وجوههم.

ممارسات نقدية

إنّ أول ما يوتّر أعصاب القارىء وهو يقرأ ما كتبه السيد بن عرفة في نقده لقصيدتي «المتن والحاشية» لسالم الشعباني ومحمد عمار شعابنية، «هيّا احضني ألمي» لمنور النصري هو الأسلوب الاستفزازي في نقدهما أو قل في انتقاد أصحابها والتهجّم عليهم بأسلوب غير متحضر ينم عن عقلية حضرية شوفينية تزدري كل «ما هو ريفي» وكأن التحضر والتمدن عند صاحبنا يكمنان في استعمال مفردات من نوع «البرّاني» و «البرّانية» و «الاستطيقا» و «الاستطيقية»!

وقد عاب السيد بن عرفة على الشاعرين الأولين بالخصوص إغراقها في تصوير «الأنا» المعذّبة، وفي التشكّي والبكاء، والحال أنّ قصيدة «المتن والحاشية» حسب

فهمي، ليست سوى ردّ على ممارسات كممارسات ناقدنا هذا، سلّطت على الشاعرين، فتألما لها لأنّها صادرة عن رفاق الدّرب:

«لأن الذين رموبا هم الأقربون وهذي رصاصتهم
في الفؤاد السقيم»[1]

ومع التألم عبّر الشاعران عن صمودهما في وجه هذه الممارسات القذرة فقال الشعباني مخاطباً رفيقه:

«فكن جلدا.
ودعهم على غيّهم وانتظر فرحتي في اخضرار الأديم»

وردّ عليه شعابنية قائلاً:

«لا تخف!
إنّ لحمي من مارح النار
والمستعدون للنهش أنيابهم من خزف
كلّما شاكسوا في دمي قطرة نابحتهم كلاب الفضيحة وافرنقعوا كشظايا التحف»[2]

ولعل هذا التحدّي وهذا الإصرار بل وهذا الاستخفاف هو الذي وتّر أعصاب السيد بن عرفة فراح يطلق النار على الشعراء، أولَمْ يقل: «إنّنا نزعم أنّ المهمة النقدية توازي اليوم الطلق الناريّ»!![3] فهل يريد — بهذا — من الناقد أن يتحول إلى «كوبوي»؟!!

ولقد قرأت ما كتبه السيد بن عرفة في نقد «كتاب الحيوان» للمصف الوهايبي فكانت لهجته ألطف ولعل ذلك يعود إلى رصيد الوهايبي في الساحة الشعرية لكن هيهات فهو لئن نجا مس الطلق النّاري لم يسلم من عضة إذ رماه ناقده، في الفصل قبل الأخير، بعقدة أوديب![4].

(1 + 2): جريدة الصباح. 17/ 6/ 87 ص: 8
3 + 4 +)

وبنفس أسلوب الممارسات النقدية جاءت آراء ناقدنا التنظيرية ومواقفه من اللغة وعلاقة الشاعر بها ومفهوم الفعل الشعري ودور الشاعر وعلاقته بمحيطه.

فأما عن موقفه من اللغة فواضح أنّه يشنّ عليها حملة شعواء. بل إنّه يدعو صراحة إلى تدمير بنيتها ودكّ نظامها وتخريبها «كي نجد في انخرامها وتفكّكها معادلاً فنيّاً يترجم عن الانفصام الانطولوجي»![5]وذلك هو الفعل الشعري في نظر صاحبنا: تدمير لبنية اللغة قصد دخول «فضاء الفوضى والخواء»[6]وعلى هذا الأساس عاب صاحبنا على الوهايبي ما في خطابه الشعري من «صياغة هادئة لا توتر تراكيب الجمل ولا تحدث هزات في بنائها» وآخذه على «بنية الجملة الشعرية ومستوى تركيبها. فهي جملة مازالت تحافظ على سلامتها واستقرارها»![7] أليست هذه دعوة إلى المشي بالمقلوب؟!

واضح أنّ هم صاحبنا منصبّ على الشكل دون المضمون لأنّ الخطاب الشعري حسب زعمه «لم يعد همّه — في بعده الحداثي — الاقتصار على نقل الموقف الايديولوجي أو حالات الذات وإنما الخروج عن مهمّة الوصف إلى حيّز الفعل. هذا الفعل في ثوريّته تدمير لبنية اللغة»[8]بل إن السيد بن عرفة لن يتردّد عن حصر قضيّة الإنسان اليوم وربّما غدا أيضاً في نوعية علاقته باللغة: «فاقتفاء آثار هزيمتنا وتكلّسنا وتحجّرنا وسكونيتنا يمرّ حتماً بتعاملنا مع اللغة. إن العلاقات التي نقيمها معها تحدّد مصيرنا: أفراحنا وأتراحنا. موقفنا: تقدميّتنا ورجعيّتنا. فهمنا: حداثتنا وكلاسيكيتنا»[9]وهو— تبعاً لذلك— يعتقد أنّ التصادم مع اللغة قصد تدمير بنيتها من شأنه أن «يدثر كينونتنا وبالتالي تصبح عامل تدفئة وحرارة فتكسبنا سعرات حرارية وفيتامينات نفسية فتصبح طاقات فاعلة في التاريخ»![10]فأبشروا ياقوم، لقد عثرنا على العصا السحرية التي ستخرجنا من بوتقة الأتراح والرجعية والكلاسيكية إلى منطقة الأفراح والتقدمية والحداثة، واكتشفنا مصدراً جديداً للطاقة يمدّنا بالدفء والحرارة وحتى الفيتامينات النفسية!

= 5+ 6+ 7+ 8+ 9+ 10): عبد العزيز بن عرفة: الصباح: 10/ 6/ 1987 ص: 8

أو هكذا تزني «الحداثة» باللغة؟!

قد يكون السيد بن عرفة أساء الإفصاح عن موقفه من اللغة الشعريّة. فلعلّه قصد بذلك ما يسمّى بالانزياح والعدول أي خلق «جدليّة بين المفردة والمفردة الأخرى تتجاوز السائد والمألوف»[11] لكنه— حتى في هذه الحالة قد غاب عنه أنّ هذه الدعوة إلى البهلنة اللفظية ما هي إلاّ تبرير مفضوح للرغبة في التعتيم والإبهام جبناً وعجزاً عن قول الحقيقة وتسمية الأشياء بأسمائها (هذا الذي يسمّيه أنصار الحداثة بالمباشرتية!) خصوصاً في هذا الوقت الذي «تحتاج فيه الإنسانية قبل كل شيء إلى أن تمسح عن عينيها التراب الذي يعميها» كما قال بريشت. وهل نعجب بعد ذلك إذا ما عزف القرّاء مهما كان مستواهم الثقافي عن التعامل، بل إذا استحال عليهم التواصل، مع هذا الضرب من الشعر؟ وهل نعجب أيضاً إذا ما وجد «شعراء الحداثة» أنفسهم (كالطائر البرني: هو يغنّي وجناحة يرد عليه)؟!

لا داعي للعجب لأنّ شعراء الحداثة أنفسهم ومنظّريهم أيضاً يسيرون في هذا الاتجاه. ألم يقل أحدهم: «قدر الشاعر في هذا الوقت بالذات وبالخصوص في هذا الوطن أن يكتب لكي لا يقرأ، وأن يلقي قصائده لكي لا يسمع»؟![12]والغريب أنّ نفس هذا الشاعر يضيف مناقضاً نفسه: «إنّ الشعر قبل كل شيء للجماهير للشعب»، وإن دور الشاعر «يقتضي بالضرورة الالتصاق بواقع الجماهير[13]»

وأشنع من هذا ما ذهب إليه السيد بن عرفة في تحديده لعلاقة الشاعر بمحيطه من ضرورة ترفّعه واستعلائه عن «القطيع» لكي يتجذر في فردانيته و «يخوض المغامرة وحده في الظلام الدامس وليس له في ذلك إلاّ جنونه وشجاعته»[14].

أفهذا هو المطلوب من الشاعر اليوم؟! أن يتعامل مع محيطه بعقلية السوبرمان،

11: محمد البقلوطي: جريدة الصباح: 17/ 6/ 87 ص: 9

(12+ 13): جمال الدين حشاد: الصباح: 13/ 5/ 87 ص: 9:

+14)

وأن يدّك بنية اللغة، دكّاً حتى، يكون خطابه الشعري مستحيل الاحتواء «لن تلتزم به مجموعة ولن تردّده الذّهنية الببغاويّة التي لاهمّ لها إلاّ النسج على المنوال بل ستنفره غريزة القطيع المتأصّلة في البشر»(15): وأن يخوض بمفرده مغامرة في الظلام الدامس متسلّحاً بجنونه وعنجهيته. لم كلّ ذلك؟! ليكون فاعلاً في التارخ؟ وماذا عساه أن يفعل، بهذه الطريقة، غير أن يحكم على نفسه بالتيه والنفي خارج المجتمع الذي يعيش فيه، وغير أن ينطح الصخر؟! ثم قل لي: ما جدوى ما ينشره؟ بل لمن يكتب؟ ومن يخاطب إن كان هذا هو موقفه من الآخرين؟!

محمد مراصي

الصباح— جريدة الأدباء— الاربعاء 8 جويلية 1987 .

= 15): عبد العزيز بن عرفة: الصباح 24/ 6/ 87 ص:8

يوميات نقدية 5

النصوص التي اشتملت عليها جريدة الأدباء (الاربعاء 19 / أوت/ 1987) أوّلها قصيدة «النبع» للشاعر محمد الهاشمي بلوزة. يعود بنا قصيد «النبع» إلى المناخ الشعري التمّوزي (تموز إله الخصب) لجيل الشعراء الرواد (السيّاب. خليل حاوي..) فقصيدة(النبع) قصيدة عشتارية (إلهة الخصب) بالأساس فهي توظّف ضمنياً أسطورة الموت والانبعاث. وهي تهجس بمضمون الخصب والأمل والحياة رغم واقع الموت والدمار:

«تقاسيم وجهك رغم التجاعيد
لم يمحها تعب السنوات»
أو :
«أترقب عشتار في وجعي»

وإذا كان هذا الهاجس قد أصبح من ميزات الكلاسيكية المستحدثة فإن ما يميز هذه القصيدة هو تجانس شكلها مع مضمونها، ونقصد أنّ مضمون القصيدة الذي يتمحور حول الحضور باعتباره صراعاً ضد الغياب يتقاطع على مستوى الشكل مع استعمال ضمائر الحضور. فالقصيدة مكوّنة من أربعة مقاطع· في المقطعين، الأوّل والثالث، يهيمن ضمير المخاطب «أنت»، وفي المقطعين الثاني والرابع يهيمن ضمير المتكلم «أنا». يضاف إلى ذلك توظيف صيغة المضارع الزمنية. وإذا كانت الذات هي ذات منشطرة في تراوحها وتوزّعها في «أنا» و «أنت» فإنّها لا تفتأ تنزع نحو بدء يوحّدها.

وفي هذا النزوع إلى البدء نوع من الارتداد إلى رحم الأمّ، حيث تنتفي الضديّة والقراع والمحدودية ليذوب الكلّ في البحر الأعظم:

«لذلك عدنا كما قيل
يجمعنا البحر
فالكل في البحر واحد
كما الكل في البدء واحد»

فما «النبع» سوى الرحم الأمويّ الأولّ وربما اللاوعي الذي يأتي منه الكلام . . .

ثاني هذه النصوص: قصائد للشّاعر فاروق يوسف بعنوان «حب» «مطر» «الشعراء» «الكرسي». هذه القصائد يتقاطع فيها عنصر السرد بعنصر الاقتضاب والقصر. وهي قصائد تعتمد بساطة الصياغة. ربّما كان ذلك يعزى إلى المنحى الشعري الذي يعتمد الاقتصاد في الأدوات الفنية. وهذه القصائد تحجب أكثر ممّا تكشف: حتى العناوين تلعب دور المخاتلة والمخادعة الفنية. فهذه العناوين لا تدلّ على المضامين الحقيقية لهذه القصائد. وإذا كان السرد نفياً للشعر فإنّ هذه القصائد توظّف السرد لتحتفظ عبر هذا الغطاء بسرّها الشعريّ. فالشعر «مخالفة لنظام السير» وهو «الهمس» وهو الرحيل إلى الأمام في زمن الردّة إلى الوراء. وهو الإصغاء «في الليل» لـ «صوت» «الحلم» الذي تهدر به «أمواج» اللاوعي. وعندما تهدر أمواج اللاوعي فإنّ العالم يستعيد براءته. أمّا السؤال الجدير بالاهتمام والذي نستشفّه من خلال هذه القصائد فهو الآتي: إذا كان الشعر يغيّر العالم ويراجع علاقاته بجيل المهزومين ويعيد إلى الكون براءته وتوهجه الأولين، فكيف يغيّر الشعر من ذاته (هو) حتى لا يكتنز العالم بضجيجه:

«هل تغتسل الأمواج هي الأخرى أو تضطر لأن تصمت
كي تسمع وقع خطاه؟»

النص الثالث: مقاطع للشاعر محمد نجيب بوجناح. هاجس هذه القصيدة (التي تتّخذ شكل مقاطع) يتمحور حول أمر اللغة. فاللّغة ليست واحدة وإنّما هي تتعدّد بتعدّد الذّوات. من هنا تصبح استراتيجية الصياغة أمراً فردياً. فلا مجال للنمطيّة ولا

مجال للمحاكاة. وحين «ينام» الشاعر، أي يدخل زمن الرؤيا الشعرية فإنه «يخبىء ذاكرته في درج مكتبه» ويصبح حفيف كلماته أشبه «بالآهات» فتتعثّر كلماته. وهكذا تصبح لغته ليس بإمكانها حتّى سرد «حكايات للصغار». فلغة الشعر لغة ما قبل اللغة. لغة ما قبل الإدراك.

وإذا كان النص الشعري قد جاء في شكل مقاطع، فلأنّه نصّ يبحث عن هويّته الشعرية. فلا غرابة، إذن، أن يأتي النصّ نصّاً مفارقاً لا تتجانس أطرافه ولا تتضامن محطّاته. إنّ ذلك من شأنه أن يثريه ويزيده تنويعاً واختلافاً.

الصباح– جريدة الأدباء– الأربعاء 26 أوت 1987

الإبداع لا ينام على لغة (ردّ)

« لا باب لي يطرقه أحد. ولا طريق يؤدي إليّ أنا الغائب من أرشدهم إليّ » *

إن ما يشد ويسترعي انتباهي في نصوص البعض هو استراتيجية اعتراضهم. فالمعارض بالنسبة لي ليس عدواً. لأن الاختلاف، حسب زعمي هو منطق الكائن. فالكائن يسعى دائماً إلى التعدد. لأن الوجود لا يختزل في الواحد. يكفي أن تكون مختلفاً عني، أن تطور حظّك دون أن تلغيني، أن تصغي إلى نبضك الداخلي، أن تكون وفياً لإيقاعك الشخصي، لنصبح رفيقي درب بالمعنى النضالي والتاريخي والانطولوجي أمّا أن تكرر كلماتي كما يفعل الببغاء. وتقلد حركاتي كما يفعل القرد فسوف أجد نفسي وحيداً بين الببغاوات وسوف تقتلني الوحدة وتموت حقيقتي. إن الوعي، بالنسبة إلي هو قدرة على المخالفة. بل قد يذهب بي التطرف إلى القول بأني لا أقيس أهمية مجتمع معين بحجم المكاسب التي حققها والاستقرارية التي يحظى بها. وإنما أهمية المجتمع تكمن أساساً في التعددية التي تسمه وفي التعارض الذي قد يفهم، خطأ، على أنه عداء فيؤدي إلى فعل الإلغاء. فأنا لا أمحو غيري لأثبت نفسي، أنا أريد أن أكون مختلفاً لإيماني بما في الاختلاف من ثراء وفي التنوع والتبدل من جدة. فمن أجل التقدم والحياة أعترض، أختلف، أبدل هيئتي.

أما التصور الذي يحكم توجهي واختياراتي هذه فيكمن حسب زعمي في أننا نعيش اليوم هدا الامتثال من قبل الجميع للبرنامج الموحد، فيتحول النسيج الاجتماعي بأجمعه إلى ذهنية استهلاكية ينخرط جميع أفرادها في ممارسة موحدة. فهم عبارة عن قطيع، عن خرفان.

بل إن بعض الطلائع النضالية رغم ما قد يحدوها من نزاهة وصدق في مقصدها، فإنها بمجرد أن تنادي ببرنامج موحد وترفع راية ينضوي تحتها من ينضوي تعاد الكرة، بمعنى أن القديم الذي ثارت عليه هذه الحركة يعود في صورة هذه الحركة ذاتها. أما إذا قوي ساعد أفراد هذه الحركة وحصلت على درجة من النجاح وانضمت إليها الاعداد الوفيرة الانتهازية والنفعية والمتسلقة فإن هذه الحركة ستتخذ نفس الموقف المحافظ تجاه أي منحرف أو شاذ مجنون. وهي تفعل ذلك لأنها تضع لنفسها مفاهيم وتقاليد لا يحاد عنها، ومن يحيد عنها فهو خارج عن الجماعة وعدو لها. وهي ستحمي نفسها بالمال والتنظيم والتماسك. وهذا يتطلب درجة من الانضباط والبيروقراطية بل السطحية والاهتمام بالكم على حساب الكيف الذي يتمتع بدرجة من التمرد وحرية الرأي سوف يكون مصيره الهامشية والنبذ.

وعند هذه التخوم، وفي هذا الفضاء الهامشي الرحب سيطور المتفرد خطه الشخصي، مصغياً لإيقاعه الداخلي، باحثاً عن لغة متأزمة، متفككة، ذات شكل انفجاري. تجانس وتعادل وتقارب حالته الوجدانية المهتزة وغرابة ذاته المغلولة. وذلك لأنه أعلن عدم انخراطه في سلوك وركاب الجماعة. اللغة الإبداعية هي إذن لغة تعطل التواصل، هي أقرب إلى الصمت منها إلى النطق. لأن في تعطيل فعالية اللغة اقتراباً أكثر من حقيقة الذات ويبرهن «لاكان» على أن الذات المغلولة هي «اختلاف وانفصال بحيث أن الخطاب المتفتت وحده يمكن أن يكون مطابقاً لها»[1].

ولنتوقف عند بعض المبدعين الكبار لنرى كيف تعاملوا مع حاجز اللغة ومحدودية الخطاب أمثال هلدرلين الشاعر الألماني وأرتو الشاعر والمسرحي الفرنسي والمتصوفة العرب وخصوصاً النفري..

فلقد بين ادرنو (مدرسة فرنكفورت)، من خلال مقاربة نقدية تناولت بالتحليل فضاء هلدرلين الإبداعي، أن نص هلدرلين تطغى عليه فوضى الجمل Parataxe ولا محل فيه للبناء السليم للجملة Syntaxe ومصاب هلدرلين، كما نعلم، يتمثل في أزمة فقدان عصفت به: فلقد ماتت عشيقته «ديوتيما». والذهان Psychose الذي ألمّ به

تجلى على مستوى نصه الإبداعي من حيث هو تفكك، وتكسير لنسقية اللغة.

أما ما توصل إليه أرتو في منتصف الثلاثينات من هذا القرن فهو أن الشعر الذي أراد التعامل به قد تجاوز مجرّد النطق. فغضب أرتو الشديد «كان موجهاً ضد أسلوب التفكير وضد المناخ الثقافي الذي أفرز أولئك البرجوازيين الناعمين الذين لم يدركوا أو يهتموا بما كان يعانيه أرتو. ألم تكن قناعة هؤلاء الناس المبنية على التصور العقلاني والاعتدال واللياقة قد أنعشت المجتمع الفرنسي لفترة طويلة؟ ألم يكن ذلك التصور بدوره نتيجة للتمسك بالمنطق وبالتالي الاستخدام اللائق للغة والعقلانية التي تعتبر أدوات لضبط النفس؟ فمن خلال الاعتماد على النقاش المنطقي يبرز الحل العادل البعيد عن التطرف لكل المشكلات التي جفت فيها ينابيع الشعور الحقيقي».[2]

أما بالنسبة للتجربة الصوفية العربية فإن اللغة تشكل حاجزاً لارتياد عالم خارج عن دائرتها. لأن الكتابة الصوفية تعبير عن المكبوت واللاّمفكر فيه. وطالما أن اللغة في بنيتها أبعاد اجتماعية ونفسية وتاريخية فإنها غير قادرة على ارتياد المنطقة المحرّمة التي لم توضع لها أصلاً. «من هنا تقتضي هذه التجربة للتعبير عنها كلاماً يفلت في آن من المشترك العام، ومن العقل والمنطق. ذلك أنها مما لا يقال. اللغة هنا مغامرة لقول ما يقال...

وهذا مما يدفع النفري، باستمرار إلى أن يتقدم فيها وراء المعروف. وفي تقدمه يتجدد. باستمرار، لكي يظل حاضراً أبداً، متهيئاً لكي يتابع سيره في طريق الكشف.

وبين النطق والصمت حيث الهوة التي يرى فيها «قبر العقل وقبور الأشياء» كما يعبر، يتحرك نص النفري، «صامتاً في نطقه، وناطقاً في صمته»[3] حتى لكأن الصوفي هو ذلك الذي لا يتكلم أثناء الكتابة، «لأن الصوفي يولد روحياً ليموت لغوياً، أو يموت لغوياً ليولد روحياً. فالانقياد والالتزام بقواعد اللغة إعلان لغياب خصوبة العالم الروحي الذي يسكن الخطاب».[4]

ما الجدوى، إذن، من هذه النصوص، خصوصاً أن المبدعين يدخلون الجنون إلى اللغة بممارستهم فعل التدمير في حقل الخطاب؟ وما يجديه القارىء من نفع ومعرفة،

والأمر على ما قدمنا ووصفنا؟ ما دور القراءة، وفعل التلقي خصوصاً أن «الذات مفصولة عن الآخرين بجدار الكلام»[5]؟

أجل! إننا نقرأ، حسب زعمي،لنكتشف الحلم. والحلم يحمله الواحد منا فَيُهمَّش ويبقى دون مؤازرة جماعية تحوله إلى واقع محسوس. وطالما أننا لا نحلم فنحن لا نخلق مسافة تباعد بيننا وبين واقعنا اليومي. ذلك الواقع اليومي المتّسم بالميكانيكية والسطحية والرتابة والامتثال للبرنامج الاستهلاكي الموحد...

إلا أن الحلم يكتشفه ويحمله الواحد منا فيبقى دون جدوى طالما لم تؤازره إرادة جماعية تحوله إلى واقع ينفي الواقع اليومي. بل إننا لسنا بفاعلين ومغيرين لواقعنا لأننا لانخوض مغامرة تحقيق الحلم ولا نجرؤ على فعل الاختراق والتخطي لحدود واقعنا فنحن لا نختبر أبعادنا النفسية إلا إذا اخترقنا السلطة وتخطينا الحدود... ففي اختراقنا هذا وتخطينا ذاك اختبار للشعور بالذنب ولركوب الخوف. تلك المشاعر التي قد تنتابنا فتثنينا عن عزمنا. إننا لن نكون قادرين على مجابهة الممنوع طالما لم نكن في مستوى تلك المشاعر التي تنتابنا. لأن السلطة (قد تكون نفسية كما قد تكون لغوية! أو كلتاهما معاً) تمنعنا من اختراق حدودها وذلك بتسليط الخوف والشعور بالذنب لكي تحول دوننا ودون الإصرار والاستمرار في فعل الاختراق. غير أن الحل لا يكمن في التصالح مع السلطة أو الامتثال الى نواهيها.. لأنك في كل مرة تمتثل فيها لأمر السلطة متجنباً الخوف والشعور بالذنب فإنك تترك مجالاً للسلطة لتزيد من فرض هيمنتها واحتلال أكثر ما يمكن من الفضاء الذي من المفروض أن تتيه فيه الرغبة. وبذلك تتحول السلطة إلى «أنا أعلى» أي قوة فاشية، قاهرة، يعوزها الإنصاف الذي هو من صفات القانون...

الفعل الإبداعي لا يكمن، إذن، في إنجاز نص يشتمل على خطاب لفظي تتناوله المقاربات فيما بعد بالتقصي والتحليل. الفعل الإبداعي، هو في جوهره يقظة روحية، توقد ذهني وتحفز نفسي ينتاب الذات فتصبح الكينونة في حالة من الفوران غير المعهود. إن مثل هذه الحالات الأنطولوجية كافية وحدها بأن تكون إبداعية حتى وإن لم تنتج إلا الصمت. ففي مثل هذه اللحظات تكون الحياة قد بلغت أرقى درجات ذراها. تكون

قد تجاوزت استلابها واستطارها، وتلك الحالة من الركود النفسي والكسل الروحي والتوابي الذهني التي تسم الذات المستلبة، تلك الذات الممتلة للبرنامج الجماعي، الرتيب الاستهلاكي، الذي يوحد الممارسة اليومية فتنخرط في ميكانيكية ليس فيها لليقظة الروحية مكان، حيث يعاد إنتاج ما أنتج

غير أنه يمكن للنص بدوره أن يحمر دات المتلقي ويدفع بها إلى التوتر وإلى تجاوز حالات الهجوع والخذلان. ولكن، ليست كل النصوص بقادرة على تحفيز دات المتلقي ودفعها إلى تجاوز حالة الغفلة والفتور الروحي. إن النصوص التي يمكن لها أن تلعب دوراً إيجابياً هي تلك النصوص التي تشتمل على صعوبة لم يتعودها القارىء من قبل (وتلك الصعوبة تختلف من متلق إلى آخر) فهي نصوص تدفع بالمتلقي إلى البحث وإلى الرقوب عند حدود جهله ومعرفته. وهذه النصوص من شأنها أن تغير ذات القارىء فيغادر حالات قديمة ليحل في حالات جديدة، فالنص السّهل مهما اشتمل على معرفة موسوعية فهو يبقى دون جدوى طالما لم يشتمل على صعوبة تجعل اقتحامه أمراً صعباً. إن صعوبته تدعونا إلى مزيد من الجهد والبذل وتصريف الطاقة وحسب هذا الاعتبار فقد تكون قراءة بعض الصفحات أجدى من التهام ركام من الكتب برمتها. لأن سر التلقي لا يكمن في المعرفة التي نحصل عليها ولكن في تلك المكابدة التي تجعل الذهن أكثر توقداً والنفس أكثر حيوية والروح أكثر يقظة. إن الحالات الأنطولوجية هي المتغى الأوحد وليس المحصول المعرفي هو المهم. فكم قرأنا من نصوص فأحسسنا بالالتذاذ وبالنشوة تغمرنا في ختام المشوار. ومرد ذلك ليس لأننا حصلنا على كسب معرفي وإنما لأننا أحرزنا انتصاراً على كسلنا.

إن الكتابة والتلقي يمثلان فعلاً إبداعياً، كلاهما رياضة روحية. إلا أن الإقدام على نفس التمارين بعد أن تصبح سهلة الإنجاز وفي متناولنا قد لا تجدي نفعاً. والرياضة الروحية الحق هي التي تقدم على الصعوبة فلا تفتأ تنمي طاقاتها دون نشدان الكسب المعرفي في حد ذاته[**].

المراجع :

* معم المقير— المختلف: قصائد. — مطبعة دار العلم للتأليف والترجمة الطبعة الأولى— دمشق— 1986 ص 102

1) الفكر العربي المعاصر عدد 40— «لاكان»· البنيوية في مشروع تحديث الفرويدية بقلم لوك فيري، الان رينو. ترجمة جورج أبي صالح ص 51

2) الثقافة الأجنبية السنة السادسة (العدد 4) 1986 حدود اللغة في مسرح القسوة بقلم مارتن ايسلن. ترجمة سعيد أحمد حسين صفحة 148

3) أدونيس— الشعرية العربية— دار الآداب 1985 صفحة 64

4) الوحدة العدد 21 حزيران 1986 . الخطاب الصوفي والتجاوز الممكن للغة بقلم ابراهيم أبو شوار صفحة 135

5) LANCAN Seminaire II p286

** اشارة: هذا المقال يندرج في سياق الرد على مقال السيد محمد مراصي: انظر الصباح (جريدة الأدباء) 8 جويلية 1987 .

(يوميات نقدية 6)

الإبداع ليس هوســاً

قد تقرأ أحياناً، نصّاً من النّصوص فلا تجد منطقاً يسده أو تماسكاً بين أجزائه، وإنّما تجده كلاماً ينطح بعضه بعضاً. ومن هذا القبيل مقال «الإبداع لا ينام على لغة»[1] فقد حشاه صاحبه مقولات يحكمها منطق غريب قوامه الهروب إلى الأمام. وليسمح لي صاحب المقال بطرق بابه ثانية لأنّ من لم يفتأ يسجّل حضوره على صفحات هده الجريدة مشّراً بتأسيس خطاب نقديّ «متميز» ليس من حقّه أن يدّعي «الغياب»! وليطمئن فلن أطلق عليه النّار لأنّ خزّان قلمي لا يحوي رصاصاً، وإنما عرضي أن أسجل اعتراضي — باسم الاختلاف الذي يؤمن به — على بعض ما ورد في مقاله.

فبعد أن حصر — في مقالات سابقة — مهمّة الناقد في الطّلق الناري، وحدّد علاقة المبدع بالقارىء بعلاقة السوبرمان بقطيع الخرفان والببغاوات وقصّر الفعل الإبداعي على دكّ بنية اللّغة، هو يمعن في الهروب إلى الأمام مضيفاً تعريفاً آخر للفعل الإبداعي، ومزيداً من التوضيح للخطاب الإبداعي وعلاقة المبدع بالمتلقّي.

فقد اعتبر صاحبنا الفعل الإبداعي حالة من التوتّر والفوران أو على الأصحّ نوبة تنتاب المبدع، فحصر بذلك الإبداع في حالات مرضيّة Cas pathologiques وفي شطحات الصوفية، وهوس المهوّسين وكأنّ الإبداع لا يكون إلّا مع الجنون أو كأن الجنون شرط الإبداع!

أمّا الخطاب الإبداعي فقد قسّمه صاحب المقال إلى مستويين: مستوى أوّل

(1)— عبد العزيز بن عرفة— الصباح 15 جويليه 1987 ص. 9

لا يحتاج فيه المبدع إلى «إنحاز نصّ» وإنّما يكتفي بحالة من «الموران» والتوتر لا يتجاوز فيها الصمت لكن صاحبنا قد نسي أن يبينّ لنا جدوى هذا الإبداع الصامت، لا سيّما أنّ المدع حسب زعمه، لا يعيش بين الناس، وإنّما مجاله «الفضاء الهامشي الرحب»، أمّا المستوى الثاني يتمثّل في كتابة نصّ يتعمد فيه المبدع ليّ عنق اللغة حتى يشتمل النص على «صعوبة لم يتعوّدها القارىء من قبل» وبذلك «يلعب هذا النص دوراً إيجابياً» إذ «يدفع بالمتلقّي إلى البحث وإلى الوقوف عند حدود جهله ومعرفته»! لكن صاحبنا لم يبينّ لنا الدوافع التي تجعل المبدع يخترق دائرة الصمت لينجز نصاً، كما أنّه تعمّد مغالطتنا لما استشهد على نوعية لغة الخطاب التي يدعو إليها بلغة بعض المرضى أو الشواذ الذين اعتبرهم «من كبار المبدعين»، فحاول أن يوهمنا بأنها لغة مقصودة. والحال أنّ ما فيها من انخرام وتفكّك ليس سوى انعكاس لأحوالهم النفسيّة المهتزّة مثلما ذكر صاحب المقال نفسه في آخر حديثه عن «هلدرلين» لكنّه مع ذلك، أراد أن يجعل من الهوس قاعدة للخطاب الإبداعي مثلما أراد أن يجعل من الشذوذ والجنون مقياساً للفعل الإبداعي!

وفي إطار هذا التصوّر، وبناء على هذه المفاهيم ذهب صاحب المقال إلى أنّ علاقة المبدع بالمتلقّي هي علاقة استعلاء من جانب المبدع، الأمر الذي يدفعه إلى تعطيل لغة التواصل مع «قطيع الخرفان والببغاوات» والهروب إلى «تخوم الفضاء الهامشيّ الرحب». أما من جانب المتلقّي فتكمن العلاقة في قراءة ما قد يصدر عن المبدع من هوس ولغو «ليكتشف القارىء الحلم، ويقف على حدود جهله، ويغادر منطقة الهجوم والغفلة إلى منطقة التحفّز واليقظة». وهذا لا يتحقّق— في نظر صاحبنا طبعاً— إلاّ إذا «كانت النصوص على درجة من الصعوبة لم يألفها القارىء من قبل»!

فبماذا سيحلم القارىء ما دام سيجد نفسه أمام نصّ مغلق. مبهم، كتب أساساً لإشعاره بقصوره وجهله؟! بل كيف سيتمّ التواصل ـ أصلاً ـ بين المبدع والقارىء بعد أن طلّق الأوّل الثاني وتجاوزه؟!

إنّ هذه المفاهيم والتصوّرات لا تعدو أن تكون— كما لا يخفى على أحد— محاولة لإحياء مقولات مهترئة بعضها من رواسب الرومنسيينّ الذين كانوا لا يجيزون مبدعاً أو

فناناً إلاّ إذا كان شاذّا أو مجنوناً، وبعضها الآخر ذو نفس «نيتشي» قد أفلس ودهب ريحه لأنه قد بات من الثابت، اليوم، أنّ المحرّك الأساسي للتاريخ والمجتمعات هو الجماعة لا الفرد، حتى وإن كان «ممتازاً». وعلى هدا الأساس فنحن اليوم، في حاجة إلى ذلك المبدع الذي «يحمل قنديلاً يجوس به ديجور الوجدان الجماعي ليوقظ ما تبقّى من أحاسيس ويشحذ ما تكلّس من عواطف»[2] ولا يتسنّى له ذلك إلاّ إذا سعى إلى التواصل مع من حوله، وجلس معهم على الأرض، وشاطرهم معاناتهم، وخاطبهم بما يفهمون دون أن يعني ذلك السقوط في الإسفاف والابتذال. بدلك فقط يحقّق المبدع ذاته، ويعطي لوجوده معنى، ويكون لإبداعه أثره وفاعليته. أمّا أن ينقلب الإبداع أداة من أدوات إشعار القارىء بقصوره وجهله، وبالتالي وسيلة يثبت بها المبدع تفوّقه، ويشبع بها غروره، أو ينتقم بها ممّن لم يدركوا محنته ويشاطروه معاناته فلن تكون له من نتيجة غير بوار الإبداع والحكم على المبدع بالهامشية والبد، ذلك أنّ المتلقّي اليوم لم يعد هناك ما يجبره على إجهاد نفسه في التعامل مع نصوص هي من قبيل الأحاجي والألغاز أو من قبيل اللغو الذي لا طائل من ورائه، لأنّه صار يجد في الوسائل السمعية والبصرية ما يغريه ويصرفه عن المكتوب ويزهده فيه حتى وإن كان في متناوله. وهذا ما لم يدركه مبدعونا ـ مع الأسف ـ أو لعلهم واعون به لكن شيئاً ما في نفوسهم، لعله الغرور أو لعله العناد، يمنعهم من التنازل والتواضع بدعوى الحفاظ على الناحية الجمالية التي أصبحوا يقيسون بها جودة الإبداع وحداثته، والصراع بينهم — اليوم — على أشده حول مفهوم الحداثة ومجالها (الشكل أو المضمون) بينما لا يوجد، حسب رأيي، أيّ مانع من أن يجمع المبدع بين جمالية النص وسهولة الإبلاغ. ولعلّ الصعوبة الحقيقية التي تميّز المبدع الحق عن غيره تكمن في هذا السهل الممتنع. أما اللغو ورصف الكلمات والبهلنة اللفظية والتمرد على الأشكال الفنية إلى حدّ محو الفوارق بين الشعر والنثر كما فعل أصحاب «قصيدة النثر»، والأصحّ أن نقول: قصيدة اللّا شعر. فما ذلك إلاّ ضرب من التطرف في ممارسة التحرّر من القيود عند البعض، وتغطية للإفلاس والعقم وقصر الباع

---

(2)— عبد الرزاق الفريخة— الصباح 13 ماي 1987 ص.9

عند البعض الآخر، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه أمام بعض المتطفّلين والأدعياء الذين استسهلوا اللعبة فركبوا حصان الحداثة ظنّاً منهم أنّ الإبداع حمار قصير!

فما أحوجنا اليوم إلى تأسيس خطاب نقدي سليم حتّى نصحّح مسارنا الإبداعي ونضع حدّا للضحالة والتفاهة والرداءة. لكن ينبغي ألاّ يحوّل ذلك إلى تراشق بالورود أو تبادل للطلق الناري.

محمد مراصي

الصباح - جريدة الأدباء - الأربعاء 26 أوت 1987

يوميات نقدية 7

إبداع اللغة ولغة الإبداع

لعله من البديهي أن نقول: إن النقد فعل حضاري يحمل إرهاصات التغيير، إذ هو يدفع إلى بناء أسس الآتي على أساس ما هو أسمى وأجمل وأبقى. وهو لذلك يستوجب حدوداً دنيا من الإدراك بقوانين هذا الفعل التي من الأكيد انها لا تقوم في حدود التصور الايديولوجي للعالم. وفي محاولة رسم خارطة للكون لا تتعدى القناعات المذهبية الشخصية مهما كانت رحابتها، فالعالم يبقى دوماً أرحب مما نتصور ونعتقد.

وأنا أقرأ رد الأستاذ محمد مراصي على الناقد عبد العزيز بن عرفة تحت عنوان «الإبداع ليس هوساً»(جريدة الأدباء 26/ 8 / 87) وجدت نفسي أمام محاولة أقل ما يقال فيها انها تحاول أن تعرف الإبداع وهي تجهل أبسط قوانينه. وهذا ما دعاني إلى هذا الرد على الرد.

إنه من نافلة القول أن نجزم اليوم بأن الإبداع والإبداع الشعري على وجه التحديد في علاقة عضوية وجدلية مع اللغة باعتبار أن اللغة قد تجاوزت أن تكون مجرد وسيلة إبداع لتكون عمق العملية الإبداعية ذاتها، وبالتالي فإن «قصر الإبداع على دك بنية اللغة» قد غدا أمراً بديهياً لا يستوجب رداً ولا حتى تصريحاً. ولكن حتى لا يبقى مجال للبس فيقع بعض الناس في القراءة السطحية التي تنبني عليها الردود الجزاف مثلما هو الحال، نرى لزاماً علينا أن نوضح هذا «الطرح» انطلاقاً من التعرض لـ: «من هو المبدع وما هي علاقته بالمتلقي».

وبدءاً لا بد من القول إن الإبداع تمرد على كل أشكال الرداءة التي تحكمها

المؤسسة السائدة بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية واللغوية. وعلى هذا الأساس يكون المبدع ذلك الإنسان الفرد الذي عاين هذه الرداءة فعانى منها فتألم فتمرد على سائر ما ينفي قناعاته ويرفض تصوراته وأحلامه بالآتي البديل الذي هو حتماً جميل. وهو بذلك خارج عن هذا السائد والمألوف، رافض لها، وهو لذلك «شاذ» وبالتالي «مجنون» لا بالمعنى الكلينيكي (الذي ذهب إليه الأستاذ المراصي) وإنما لأنه يحيي حالة تضاد قصوى بين واقع ينتمي إليه بأبعادة المادية المرفوضة وواقع مأمول تؤسسه أحلامه ورؤاه. ومن هنا يكون الجنون بمعنى تجاوز المعطى المؤسسي بأطره المادية القائمة، نحو آت لا يملك له سوى النبوءة التي يترجمها إبداعاً. وبما أن اللغة هي المؤسسة/ الاطار لأي مجتمع إذ هي تشكل أبنيته الدنيا وتترجم قناعاته السائدة، وبما أن المبدع «الشاذ» «المجنون» هو متمرد بالدرجة الأولى فإنه من الحتمي أن يطال تمرده في المصاف الأول اللغة «فيدك أبنيتها». ولكن في إطار قوانينها وقواعدها. بمعنى أن يؤسس اللغة البديل التي تحمل الجمال البديل للسائد الرديء وهو ما يسميه أدونيس «بسيمياء اللغة»، فيكون المبدع بذلك في صلب العملية الإبداعية التي ليست وصفات جاهزة لأمراض مستشرية، لأن العملية الإبداعية ببساطة لا تملك الحقيقة وإنما هي لا تحمل سوى حقيقتها التي لا تتجاوز كونها طرحاً لأسئلة ترج القناعات وتزلزل السكينة وتدعو إلى السؤال الذي يكون بداية الطريق، بداية تجاوز التمرد (لدى المبدع) إلى الثورة (لدى المتلقي) لأنه بداية الطريق إلى الأجوبة التي لا يملكها (ولا يمكن أن يملكها) المبدع، وذلك لا يكون إلا بعد أن «يكتشف القارىء (بنفسه كما تدل على ذلك صيغة الفعل) الحلم ويقف على حدود جهله ليغادر منطقة الهجوم والغفلة إلى منطقة التحفز واليقظة».

وهنا يكون دور المبدع كدور المفاعل الكيمياوي يسرع في تحقق العملية الكيمياوية ولا يقوم بها. ولذلك فالمبدع لا يمكن أن يكون حاملاً للواء الحقيقة الوحيدة الواحدة يوزعها على الناس وذلك لأسباب لعل أهمها ان مطالبة الباث بتقديم الأجوبة الجاهزة (على عجزه على امتلاكها) ليس سوى استنقاص من القارىء بنفسه. وبالتالي إبقائه على كسله وقصوره الذهني فينتظر البديل الجاهز من أية جهة كانت دون محاولة

خلق بدائله، مما يجعل المبدع موازياً لأية سلطة أخرى لا تقوم على غير التعليم والتلقين. وإذا آمنا بأن فعل التلقي هو أيضاً فعل إبداعي وبأن المتلقي إنما هو مشروط بأطره المؤسسية التي تحدد أبعاد تواجده المادي، تكشفت لنا ضرورة مخاطبة المبدع للمتلقي بغير ما تعود، ودفعه إلى تخوم الأشكال دون الدخول به في منطقة التعتيم وذلك لهزهزة دعائم المؤسسة من دون أن يطمح (أي المبدع) إلى اعتلاء منصب القيادة المادية (فذلك من شروط السياسي) ودون وصاية أو أبوة.

لكل هذا نقول بأن المبدع لا يملك سوى طرح الأسئلة نحو خلق جمال يعيد تشكيل الكون وفق معاييره الجمالية الخاصة. من هنا يكون «الحفاظ على الناحية الجمالية (فعلاً) هو المقياس لجودة الإبداع وحداثته» حتى يقع تجاوز الخطاب المباشر التقريري والتلقيني فيكون الخروج عن دائرة الخطاب الصحفي والسياسي ويكون الدخول في عالم الفن والإبداع، وحتى تتأسس من ناحية أخرى الرؤية «الثورية» للكون. فنحن قد تعودنا أن نقيم العالم من حولنا من خلال مقاييس موروثة حددت لنا مواصفات «الجمال»، ومن هنا يكون هذا الجمال الموروث (لأنه وليد حواس موروثة) جمالاً مؤسسياً، وإذا كانت المؤسسة رديئة فإن هذا الجمال لا يمكنه إلا أن يكون رديئاً أي قبيحاً- «جمال/ قبح» تلك هي القضية التي يتغافل عنها حراس السائد فيدعون للمباشرة والوضوح، والتي هي في نفس الوقت تؤرق الفنان فيعمل على نفي القبح خارج مملكة الجمال ويعمل على تأسيس «الجمال الجميل» انطلاقاً من نسفه لأخلاقيات المؤسسة ولمقاييسها المعيارية القائمة في لا وعي بعض أدعياء الثقافة والثورة، فتكون الدعوة إلى «التقدمية والثورة والتصدي للانعزاليين والفردانيين وأعداء الجماهير» (والقائمة تطول) ولكن دون تحديد أو توضيح للطريق وبلغة رومنسية لا تفعل سوى أن تدعم المؤسسة السائدة والسلطة القائمة التي يدعون الثورة عليها، لأنهم ببساطة لا يفعلون سوى أن يعطوا لهذه المؤسسة شرعية الوجود والتواصل «بثوريتهم» هذه، لأنهم ليسوا سوى الوجه الآخر لنفس العملة. الزيف والتغييب وإن من جانبين مختلفين.

على هذا الأساس يكون تأسيس الجمال بداية الثورة بل هو الثورة ذاتها. وهذا

الجمال الذي قد يكون في زهرة كما قد يكون في خندق أو في جبل في مواجهة عدو، والذي قد يكون في جيفة عفنة كما قد يكون في كائن حي. هذا الجمال في النهاية ليس غير العشق في معناه الوجودي الأشمل والأرحب. وهذا الجمال هو ما يدعو إليه الفنان ويعمل على إبداعه في نصوصه وعلى تركيزه في عقول الناس. ولهذا بالذات، فهو يتحدث بلغة غير الموجود ويطلق الخطاب الذي لم يتأسس بعد (لدى الآخرين) ولذلك فهو يبدو كمن «يخاطب الناس بما لا يفهمون» ولا يتوخى «سهولة الإبلاغ». ولأنه يفعل كل هذا فهو «الشاذ» والمجنون، ولأنه أساساً شاذ ومجنون فهو مبدع (وشتان بين الشذوذ والجنون اللذين يتحدث عنهما ابن عرفة وبين ما فهمه منهما المراصي) ولأنه مبدع فهو فاعل في التاريخ.

كما كان يسعدني لو بيّن لنا الأستاذ المراصي مقاييس «سهولة الإبلاغ» و«مخاطبة الناس بما يفهمون»، خاصة إذا كان من يفهمونه إنما يفهمونه بمقاييس المؤسسة الرديئة (إذا اتفقنا على الرداءة) التي تعمقت فيهم منذ بداية وعيهم بالعالم كما بينا آنفاً. فهل نتمرد على الرداءة بالرداءة ذاتها؟! أم نطمح إلى خلق الإنسان البديل في واقع بديل بمقولات الواقع المرفوض ذاته؟! ألا يرى معي الأستاذ المراصي أن في هذا ضرباً من التناقض الذي لا يقبل؟! وبالتالي ألا يرى معي أن الدعوة إلى سهولة الإبلاغ ومخاطبة الناس بما يفهمون هو نوع من الهروب ليس إلى الأمام، ولكنه هروب من المواجهة الصعبة إلى الشعارات الخلابة والخاوية في نفس الوقت والتي لا تعدو أن تكون نوعاً من الميتافيزقيا اللغوية التي لاتفعل سوى أن تخطىء الآخرين دون أن تصوب نفسها؟!

بقي أن أهمس في الأخير للأستاذ محمد المراصي أن قضية أشكال الكتابة الشعرية لم تعد قضية. وأن البحث في شعرية النص الشعري لم يعد يعتمد على مدى اتباع الشاعر لهذا الشكل أو ذلك بقدر ما يعتمد على مدى إبداعية النص أو عدم إبداعيته.

«فما أحوجنا اليوم إلى تأسيس خطاب نقدي سليم حتى نصحح مسارنا الإبداعي ونضع حداً للضحالة والتفاهة والرداءة». وما أحوج خطابنا هذا الذي نروم أن يقوم إلى

حد أدنى من المعرفة بشروطه والإلمام بقوانينه التي أهمها العلم والمعرفة ثم النزاهة والموضوعية.

نورالدين بوجلبان

الصباح– جريدة الأدباء– الأربعاء 9 سبتمبر 1987

مكانة الآخر

من خلال أطروحة جامعية « المعنى والالتذاذ » : قراءة في نصين لأندري جيد « كراسات من مصر » و « حتى لا يموت البذر » للأستاذ الجامعي الهادي خليل .(*)

(قراءة أولى:)

فرضيات فحسب

تتضمن أطروحة الهادي خليل التي أشرنا إليها في العنوان بعداً جمالياً، يسم مكونات الشكلية سواء منها نظام الجملة أو جرسها أو صياغتها أو اختيار اللفظ أو تشكيل الفقرة أو صياغة الفعل. كما انها تتضمن رؤية الهادي خليل للآخر. فهو في حوار مع أطراف متعددة يستدعيها نص أطروحته، من منظرين وغيرهم، ومن المهم أن نتأمل في أخلاقيات وجمالية هذا الحوار، عبر إشارات يومىء بها النص يستشف منه مستواه الحضاري الذي وضعه فيه صاحبه (أي وعي النص بذاته) وما دمنا قد حللنا في حضارة النص فلنتأمل في كيفية مخاطبته للآخر، كيف يقصيه من حيزه أو يصافحه وهو يطأ عتبته، أي كيف يتعامل ويعاشر الآخر عبر وحسب جدلية الرفض والقبول. وتجدر الإشارة أن الآخر كبعد نصي يشمل حضور نرجسية صاحبه ضمن أفقه. الأمر الذي سيدفع بنا إلى تقصي استراتيجية توظيف هذه النرجسية وبرمجة طفرتها عبر حيز النص. ونحن نوضح في هذا المضمار أننا جميعاً نرجسيون ولكن حسب تقديرات وكميات متفاوتة وحسب جمالية وأخلاقية متمايزة ومتنوعة. فكل واحد منا له أسلوبه الخاص في التحكم في تصريف الموج النرجسي الذي يغمرنا فنغرق في عمقه بالنسبة للبعض أو نبقى نطفو على سطحه بالنسبة للبعض الآخر. خصوصاً عندما نقدم على عمل نبتغي من خلاله رسم حدود تمايزنا مع غيرنا (أو انتسابنا إليه لم لا؟) طالما أننا نحن هنا في حقل الكتابة حيث أن حضور الآخر ضمن حيز النص يحدد نمو وتناسل خلايا تماماً كما لو أن الخطاب

كان يجري بطريقة شفاهية. فنحن هنا لسنا في حقل المبارزة البطولية التي سادت في القرون الوسطى والذي تسرب مها نفس ما زال يطبع سلوكنا الحالي.

والحوار مع الآخر في أطروحة الهادي خليل الجامعية شمل العديد من الجوانب والعديد من الأطراف. ومن خلال نسيج النص نستشف المعاملة التي يحظى بها الآخر، وظيفته في النص مكانته، التي يوليها له عبر معاشرته له في أوجهه المتعددة، الآخر عبر إيماءاته الكثيرة وحضوره العلامي واللغوي، أي حضوره النصي من حيث هو مقطع كتابي. ذلك الآخر الذي بدونه لن يكون النص نصاً. فهو لا يستكمل شروطه ولا ينمو ولا يكسب شروطه إلا به.

وقراءتنا الأولى لأطروحة الهادي لا تعدو أن تكون مجرد فرصيات أولى فحسب ونحن نسوقها لنحدد توجهنا ومنطلقاتنا على أن نتولى، لاحقاً، تفحص ما تمخضت به فرضياتنا الحالية عند قراءتنا الأولى لندعم ما وصلت إليه أو نبطل مزاعمها.

مسألة الانتماء: المنهج والنرجس

وأولها أن نص الأطروحة يعقد حواراً مع نظرية. . الأدب والفن (السينما) مجملاً، والتحليل النفسي، والسيميائية ذات التوجه والمنحى الماركسيين، وهذا الحوار يأخذ شكل العلاقة الانتقائية. فهمّ الباحث يتمثل في التقاط بعض من الشذرات النظرية وتوزيعها عبر مساحة النص وفي سياقه، فتنميه، ولكن دون تمثل للأبعاد الابستمولوجية أو الإشارة إليها (إلا نادراً وباعتبارها تعوق القراءة لنص جيد) ودون تعرض لانعكاساتها على مستوى الممارسة وحقل التجربة. فهي علاقة افتتان بفن القول فنذهب ضحية غوايتة. لكن نحن ملزمون بتجاوز دور الفرضية والانطباع الأولين فلا نلقي الكلام على هواهنه.

ثانيها: أن النص يقيم علاقة مع الكاتب أندري جيد من خلال نصيه المشار إليهما في العنوان باعتبارهما موضوع الأطروحة التي تتناولهما بالدرس والعلاقة، هذه، تشبه في طقوسها المصارعة اليابانية: أيهما (القارىء، الهادي خليل أم الكاتب أندري جيد)، أيهما يلقي بجسد الآخر أرضاً. لكننا هنا أيضاً نشير إلى أن مثل هذا الانطباع

الذي حصل لدينا من جراء قراءتنا الحالية يبقى فرضياً طالما لم يؤكده أو ينفيه التقصي المتأني للنص من خلال ما يوفره من جزئيات.

ثالثها: إن الباحث، الهادي خليل، لا يفتأ يستدعي نرجسيته فتحضر في نص الدراسة لتصبح آخر يفصح عن ذوقه، وينفرد بزمام منطقه، مخلياً المجال لكوابسه وهواجسه التي تتحكم به، فيظل يرزح تحت عبئها وثقلها، مضيفين إلى هذا البعد النرجسي تمجيد الباحث لحاسة البصر (التي نمت داخل فضاء القاعة السينمائية وترعرعت داخل أحضان الفن السابع وفي ظل حقله المعرفي والتنظيري والتطبيقي) ولصوته، أيضاً (قراءته لنصه والالتذاذ به) بشكل يغمره الاعتزاز والمفخرة وما يستتبع ذلك من شذوذ ثورته النرجسية التي لا تفتأ تتأمل وتتملى ذاتها دون أن تغادر مركزها. وهذا الجانب كما لا يخفى ينم عن زخم لبيدوي متقوقع حول ذاته ومترد نحوها دون أن يتوجه إلى الآخرين. وهي نرجسية ما فتىء يتفاقم موجها حتى عم عمق الشخصية فأصبحت رهينة قرينها المنحدر منها فتنخدع.

رابعها: علاقة الباحث بالنص اليساري (ماركس: قلدمان إلخ) وهذه العلاقة بدءاً وانطلاقاً من قراءة أولية، علاقة تنكر وعدم اعتراف بالجميل وبمكسبها النظري، خصوصاً وأن الباحث على ما نعلم، كان قد قرأ النص الماركسي فشارك إلى حد كبير في تشكيل رؤيته الكونية التي بمقتضاها توخى سلوكاً اجتماعياً وأدبياً، ذوقياً وجمالياً ولو نسبياً، مازال يطبع مزاجه وأحكامه إلى الآن.

خامسها: علاقة الباحث بجهاز البلاغة وتقعيدات اللغة ومدلولات الألفاظ حسب عرف القاموس. إنها تبدو علاقة احترام ووفاء والتزام. حتى لكأن نص الأطروحة يستمد ويستقي ميزاته من انتظام الجمل وتراكيبها السليمة ممتثلاً في ذلك لصرامة النحو وإيقاع البلاغة.

المقاربة النقدية وحدودها

سادساً: علاقة الباحث (أو نصه) بالإرث المعرفي العربي والإسلامي. الفرضية التي تمخضت بها قراءتنا الأولية تقول بأن هذه العلاقة تكاد تكون منعدمة ومعدومة إلا

فيما قلّ وندر وبشكل ليس ناجعاً ومحدداً. فهو (الباحث) حسب زعم فرضيتنا الحالية من خلال قراءتنا الأولى لنص الأطروحة لا يتصدى للبعد الاستعماري في أدب جيد من خارج ثقافة المستعمر الأوروبي ومن موقع معرفي وابتمولوجي مغاير له (للكاتب جيد) ولها (للثقافة الأروبية). إنما هو تصد للمستعمر من داخل ثقافته. وكأن الباحث نسي أو تناسى أن مواقف جيد الاستعمارية ينحتها الكاتب من مخزون ثقافته الأوروبية التي يحملها. ولو أن هذا الاستعمار، (وذلك حسبما يبينه التحليل الذي يأتي به نص الأطروحة) هو استعمار ذو طابع جنسي. وهو طابع تحاول أطروحة الهادي خليل أن تتمايز به عن غيرها من الأطروحات التي تناولت بالدرس الظاهرة الاستعمارية حسبما جاء في سياق نص الأطروحة.

إشارة :

عند أسفل صورة «مريم» العاهرة، التي يضاجعها أندري جيد نقرأ هذا التعليق الذي خطه الباحث: انسحبي من هنا. فالباحث هو الذي أدرج ضمن نص دراسته صورة مريم العاهرة. وهو الذي نراه يناقض قراره الأول عندما يطالب منها الانسحاب من حيز نصه، فهو ينسى أو يتناسى (قصدِ توفير الالتذاذ لنرجسيته من خلال استراتيجية الكتابة) أن الصورة مقطع نصي أي أنها معطى بلاغي أنتجته تقنيات الآلة المصورة. فهناك حسب زعمنا ونحن لا ندعي حملان الحقيقة، خلطة بين مرجعية النص الغائبة، المكبوتة التي لن نعثر على حقيقتها أبداً وبين بلاغة النص باعتباره جملة من العلامات اللغوية وغير اللغوية)بما في ذلك الصورة كتقنية ومعطى بلاغي يستدعي التحليل اللساني والسيميائي لها). فالدارس أو الباحث مطالب بتفكيك علامات النص من حيث تراكيبها وتنامي بعضها مخصباً بعضه الآخر دون اعتبار لأي مرجعية.

سؤالنا: أين نصيب المحبة الممنوحة للآخر من خلال نص هذه الأطروحة؟ وكأن النص في جله فرصة أتيحت له لتصفية الحساب مع الآخر لينفرد بالمقعد ويزيح الآخرين عنه.

إن ذلك ليس غريباً، على ما يبدو عن السلوك الذي توخاه الهادي خليل. فلقد

جاء مثلاً في أحد نصوصه الأخرى حول بورقيبة الرئيس السابق للجمهورية التونسية قوله:

«لتدم مركز كل المراكز سأظل هامش كل الهوامش» والهادي خليل ينسى أنه بذلك، يجعل من الهامش فضاء يحتله فيسحب عليه ظل سلطته، ولنقارن كلام الهادي خليل بقول كينيت وايت حيث جاء في أحد كتبه قوله:

«أنا: لا الهامش ولا المركز أنا قد طويت الصفحة1» ومجمل القول أن النص فضاء حضاري تشارك في صياغته أطراف متعددة بأقوالها أو بمقاطع من نصوصها أو بمواقعها مشكلة فيما بينها كلاً متناغماً وحواراً ديمقراطياً أفقياً رغم الانحدار اللغوي المتباين لهذه الأطراف. فنحن نذهب إلى القول بأن الكاتب «الحضاري»هو الذي يسمح لنصه بأن يكون موطناً يفسح فيه المجال لكل اللهجات بأن تخترقه (من لغة عامية إلى لغة فصحى ومن بناء سليم للجملة إلى بناء فوضوي لها دون تبني واحدة من هذه المستويات).

تلك أسئلة نطرحها على نص الهادي خليل. ولكنها أسئلة تبقى قيد الفرضيات تتطلب أجوبة تشارك فيها أطراف يحفزها هاجس الآخر المغاير وروحه النابضة.

الهروب من الذاكرة

في قصة «دهاليز الزمن الممتد»[1]

الصفحة البيضاء تلتجىء إليها الذات السردية لتؤثث فضاءها بالكلام باعتباره فعلاً سردياً ولتتخذ من هذا المكان الخاوي بديلاً عن صخب الناس وهرجهم تماماً كهذه الفلاة التي يحل بها «سالم بوراس» بطل أقصوصة «دهاليز الزمن الممتد».

فالسرد ينفتح في هذه الأقصوصة على المرحلة الأخيرة لمسار الشخصية وهي تلقي برحالها لتقيم بالفلاة (بعد أن هاجرت ضجيج المجموعة ولغوها):

«أوقف الرجل الحمار غرز في الأرض وتداً أوثق به رسنه. أنزل جرتين من الزنبيل ومقعداً كان على ظهر الحمار حمل الجرتين ومضى بخطوات وئيدة إلى ثنية يتخذها الناس طريقاً. ثبتهما على الأرض المتربة. أرسل زفيراً طويلاً ثم عاد ليحمل المقعد».

ومن هذا الموقع ينفجر السرد. ينفجر من خلال عدسة العين. فهي الحاسّة الأوفر نشاطاً:

«ألقى نظره إلى حماره»

«بقي يتأمل مقعده»

«تأمل المظلة ثم أعادها فوق رأسه»

«أجال بصره حواليه»

«امتد بصره مع التواءات الثنية»

«زحف بصره على بقايا هشيم يدعسه الحمار»

(1) دهاليز الزمن الممتد (قصص) أبو بكر العيادي — نشر دار الرياح الأربع 1986

«شد انتباهه شبح يلوح في الأفق»

«دقق النظر»

«تفقد الجرتين»

«نظر في قعر الإناء يتفحصه»

«كانت عيناه تتبعان سير الرجل في المسلك الملتوي حين غاص ثانية في دهاليز ذاكرته».

إلا أن حاسة البصر هذه لا تعمل بموضوعية. فلا تفتأ الذات تصفي على العالم الموصوف حالتها النفسية «الداخلية» الغارقة في العزلة.

«التقى بشجرة يتيمة تنام على الطريق»

يبدو من حلال هذه المقاربة أن أزمة الشخصية تكمن في كيفية استغلال بصرها فعندما تمد بصرها إلى الأمام يلوح لها في الأفق بصيص أمل. أما إذا مدت بصرها داخل ذاتها فإنه يعتريها القنوط واليأس:

«كانت عيناه تتابعان سير الرجل في المسلك الملتوي حين غاص ثانية في دهالير ذاكرته»

فلا تحرر للذات إلا بالقدر الذي يتموضع بصرها.

فالهروب إلى هذه الفلاة على أنها مكان قفر لا يعتبر حلاً أو تحرراً في حد ذاته إلا بالقدر الدي تتحرر فيه الذات من ذاكرتها. إلا أن ذاكرة «سالم بوراس» عبارة عن زمن ممتد (أو داكرة ممتدة) لا يفتأ يلاحقها لينشر العدوى في كل مكان تحل به، ولو كان هذا المكان مكاناً بكراً لم تطأه قدم من قبل. وربما كانت تقنية الفلاش باك بمثابة العودة الارتدادية للزمن. تلك العودة التي تعوق كل تقدم قصد التحرر من سلبيات الماضي:

«قد يشتد بأحدهم العطش وينهكه التعب، فيجلس حذوك ليستريح وحين تسري في كيانه بعض الراحة وتنجلي عنه آثار الفتور يسألك. هل تجيبه؟ هل تحكي له حكايتك يا سالم يا بوراس؟ هل تخرج للنور أياماً دأبت على حشرها في سراديب الظلام؟»

إنه نوع من العصاب أو من الأوديب الذي لم يقع فضه بطريقة حاسمة فبقيت الذات مشدودة إلى ماضيها، يعيش في ذاكرتها ويفرض على كل خطوة تخطوها نحو التحرر بالارتداد إلى الوراء. إنها ذات تبقى دائماً فتية، لا تكبر، تائهة في دهاليز الرؤية الضبابية للماضي وللطفولة. فهي لا تعرف إلى الوضوح وإلى ضوء النهار سبيلاً.

«تستفيق الذكرى من سباتها. هل كان حقاً سباتاً؟! إنه مجرد غفوة لتعود إلى نهشك من جديد».

الأزمة وحلها تكمنان إذن في الهروب من الذاكرة والتخلص منها لخلق تواصل فوق أرض بكر (الفلاة).

غير أن التواصل يحتاج إلى الكلام. ولكن الذاكرة تعود عبر الكلام. وربما كان الحل يكمن في أن تستقر هذه الشخصية في الصمت لا لتؤثث الفلاة بالكلام بل لتزيدها خواء على خواء.

إن أزمة الشخصية متآتية من تعلقها بهذا الوهم أو هذا الشبح المجهول الذي تترقبه وتعول عليه.

فلننتظر في هذا الجانب— جانب الوهم— الذي يشكل حجر الزاوية الذي ترتكز عليه صيرورة السرد.

إن الوهم الذي تتعلق به الشخصية يتخذ أولاً شكل خروبة مترامية الأغصان يلوذ بها الطير في الهاجرة. راوده خاطر:

«تود لو تنقل عدتك وتحتمي بظلها أنت أيضاً».

ولكن لماذا لا تتحول الشخصية هي ذاتها فتصبح تلك الشجرة، أي ذلك الوهم الذي يغذي أمل الآخر التائه في الفلاة؟ ليس الأمر هيناً أو يسيراً. إن الشجرة تظل أفضل منه حالاً. لأن الشجرة قادرة على الصمت في حين أن «سالم بوراس» هذه الشخصية السرية بليتها في الكلام. فأسرار سالم بوراس التي دفنها في سحيق ذاته ستتخذ من الكلام منفذاً وقناة لتتسرب إلى الآخرين وفي ذلك مأساته واغترابه.

فطالما أن الشخصية لا تتكلم فهي في أمان، وإذا أتاها الآخرون عمت بها البلية.

فهذه الشخصية التي قطعت أسبابها بالآخرين ومكانهم معتزمة الهروب في المسافة ها هو الماضي لا يفتأ يلاحقها ويطاردها حيثما حلت. (إن الإنسان القادم من الريف إلى المدينة قصد الخلاص والانعتاق تمنى دائماً تجربته بالفشل حسبما ورد في أقاصيص أخرى «كالأمل المشنوق» وخاصة في «الخرطوم والمعول» إلخ . . .).

إن تشبث الشخصية بعالم آخر لا تراه ولكنها تتمثله عبر الكلمات والوعود لهو من قبيل الوهم والأحلام. ذلك أن ماضي الشخصية ماض غذته الخرافات بما نسجه خيال جدتها عن الملوك والسلاطين وهو يماثل مستقبلها الوهمي الذي تتصوره من خلال أحلامها وتشبثها بالأشباح القادمة باتجاه الفلاة.

الماضي والمستقبل كلاهما مادة خيالية لا تترك للشخصية موضعاً صلباً أو أرضية واقعية تقف عليه.

ها هي إذن الشخصية تعقد آمالها حول هذا الشبح الآتي:

« شد انتباهه شبح يلوح في الأفق. نهض من مقعده وضع يده متعامدة على جبينه. دقق النظر. رجل قادم نحوه، غمره نشاط مفاجىء » (ص78).

الأزمة تبلغ ذروتها عندما يقترب الشبح الذي تعول عليه الشخصية وتعقد عليه آمالها. فالشبح يصل وهو في حالة من الإنهاك والاعياء. بحيث لا يمكن أن يعول عليه «كان بادي الإرهاق يسير بخطى ثقيلة يرزح تحت الأشعة المتأججة. بلغ الخروبة توقف تحتها قليلاً» ورغم ذلك فإن الشخصية لم تبد كبير اهتمام لحالة الشبح الخارجية وإنما عولت على دخيلته. بيد أن الشبح كان على هزال جسمي ظاهر من ناحية: سحنة أحرقتها الشمس «عروق نافرة في يدين برزت عظامهما» وعلى مرارة داخلية من ناحية ثانية «يتحدث عن الحر والعرق والأتربة والجدب والغلاء».

هذه الحالة التي عليها الشبح حالة أورثت الإحباط والخيبة لدى الشخصية حتى أن حبل التواصل انفرط لتوه. فلم يبق سوى الصمت يعم أرجاء المكان «وأنت صامت ترمقه بنظرات جانبية تحرك رأسك مهمهماً».

كلاهما كان على موعد لقاء. وكلاهما كان يعقد آماله على هذا اللقاء. وكلاهما

خيب ظن الآخر.

فماذا كان ينتظر «سالم بوراس» من هذا الشبح؟ إنه بدون شك بديل عن وضع سائد (وسابق لغوي واجتماعي). إلا أن الشبح لم يزد على أن يكرر ما هو سائد ويجتر ما تلوكه الألسن «ويركز نظره على الجرتين قائلاً: «العطش الماء جرعة أبلّ بها ريقي» لكن «سالم بوراس» يصده عن الشرب من الجرة الأولى ويفرض عليه الشرب من الجرة الأخرى: «يصطدم باعتراضه» أمام هذا الموقف الذي توخاه.

«سالم بوراس» تحت ضغط اليأس كانت ردة فعل الشبح قاسية. «ارتسمت على وجهه أقبح صورة للحيرة». قطب جبينه منزعجاً. تشابكت في صدره رغبتان: (يشرب أولا يشرب. قدرك بنظرات عجلى. دنا من الجرة التي عن يساره. ملأ الإناء.. ودلقه على الأرض، ثم وضع الإناء وانصرف. يغوص قلبك في صدرك. تضطرم في أعماقك الهواجس. يتسرب الظلام إلى حنايا نفسك).

وتعود الشخصية من جديد إلى دهاليز ظلمتها بعد هذا التمرد أو هذا التحدي الذي لاقته من قبل الشبح. بل إن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد وإنما يتعقد بتمرد السارد على شخصية السردية «سالم بوراس» فيصبح يورد أخبارها على ضمير الغائب. وتنتفي كل صيغة للتضامن بينهما. إن الشخصية السردية «سالم بوراس» ليست متضامنة لا مع ماضيها الذي هربت منه أو زعمت ذلك ولا مع الشبح الذي صاغه خيالها وانخدعت به، ولا مع السارد الذي ما فتىء يخاطبها ويلومها ويذكرها بماضيها. ولم يبق في الأخير أمام «سالم بوراس» إلا الانتظار. انتظار القرين الذي يأتي أو ربما لا يأتي. «ربما سيأتي»: إن هذا المقطع السردي يرد على لسان السارد وكأني به تأخذه رحمة وشفقة بالشخصية اليائسة فينتهي السرد بالمواساة: «صبراً ياسالم. صبراً يا سالم يا بوراس» ولكن سالم بوراس ليس بحاجة إلى هذه المواساة وإنما بحاجة إلى قرين يجاري رغبته. «ربما يأتي شخص آخر. حتماً سيأتي وسيشرب من الجرة التي تحددها له وستندلق في النشوة إلى قمة رأسك».

ـ الســـــرد:

(1) الإيقاع السردي:

إن الإيقاع السردي في هذه الأقصوصة أبعد ما يكون عن السرعة. فهو يتسم بالتباطؤ يسانده في ذلك التقصي الوصفي المتأني. فظاهرة اقتضاب الجمل وقصرها وبساطتها تسود مساحة السرد التي تستغرق ثماني صفحات: (من ص 74 إلى ص 81).

«رفع الرجل المقعد. وضعه أمام الجرتين. سوى مظلته التي مالت على كتفه. تراجع قليلاً وبقي يتأمل مقعده. تنحنح. قوم جذعه. نفخ صدره... (...) افتر فمه عن ابتسامة. ضحك. ازداد ضحكه. قهقه. ارتفعت قهقهته. دمعت عيناه. أحس وخزات في بطنه. انتابه سعال حاد. امتدت يده إلى إناء فوق الجرة اليمنى. سكب فيه قليلاً من الماء. ألقى به في جوفه. ظلت يده ماسكة بالإناء وهي ترتجف. أسند ظهره. ارتخت أطرافه. فجأة أحس ناراً تصهد رأسه. أشعة كاوية تسقط على مركز جمجمته. امتدت يده إلى المظلة التي وقعت على الأرض. تأملها قليلاً ثم أعادها فوق رأسه إلخ» بل إن بعض الجمل تختزل في كلمة واحدة. كما أن الجانب الوصفي يتسم هو كذلك بالتباطؤ. فهو يتوقف عند أغلب الحالات ولا يسقط الجزئيات «تتأمل الرجل من بعيد.. تتابع حركاته.. مازال يتقدملك.. مال قليلاً نحو اليمين.. خطواته بطيئة.. امتدت يداه إلى جبينه.. لاشك أنه يزيل بعض العرق.. غاصت رجلاه في الأرض.. بدأ يغيب عن ناظريك.. توارى تماماً.. خفق قلبك.. نهضت برزت.. مظلته ثم رأسه فكامل بدنه.. مازال يتقدم.. أخذ يقترب.

عاد إلى الجلوس. كان الرجل بادي الإرهاق، يسير بخطى ثقيلة يرزح تحت الأشعة المتأججة. بلغ الخروبة. توقف تحتها قليلاً. أجال نظرات عجلى. مال إلى جذعها يفك حصر نفسه. استأنف السير.» بل ان هذا التباطؤ يحتاج في بعض الأحيان لكي يتقدم ويأخذ في الحركية إلى تقنية الأسئلة. تلك الأسئلة التي يوجهها السارد إلى الشخصية السردية «سيتوقف عندك كل غادٍ ورائح. سيروون ظمأهم من مائك. قد يشتد بأحدهم العطش وينهكه التعب، فيجلس حذوك ليستريح وحين تسري في كيانه

بعض الراحة وتنجلي عنه آثار الفتور، يالك. هل تجيبه؟ هل تحكي له حكايتك يا سالم يا بوراس؟ هل تخرج للنور أياماً دأبت على حشرها في سراديب الظلام؟ هل تحكي اتصالك بذلك الشخص الذي كان يمتصك كخلايا اسفنجية؟ تستفيق الذكرى من سباتها. هل كان حقاً سباتاً. ! إنها مجرد غفوة لتعود إلى نهشك من جديد. ترى الناس تضيق بجموعهم الشوارع، يهتفون، يهزجون على أنغام الطبول والمزامير ويعقمون. . (. . .) هل تبوح بذلك يوماً؟

هل تميط النقاب عن البيض والدجاج والأرانب والغلال والخراف والعجول؟ . . .»

ثم ترد الأخبار من خلال هذه التقنية في شكل فلاش باك. هذا الخطاب السردي المصاغ عبر تقنية الأسئلة يتخذ من الناحية الايديولوجية والمضمونية طابع اليوم:

«ظللت تلهث وراء السراب حتى جف ماء وجهك. رضيت بما لا يرضى به القنوع ولم تنله. وحين ضاقت بك السبل ولذت ببلدتك، كانت سيرتك على أفواه الرجال والنساء وحتى الأطفال. حين تتقاطع طرقكم يحيونك وتنساب الأسئلة تحاصرك: «لماذا؟ كيف؟ من؟ . . .» (. . .)

وارتفعت موجة الإغراء ذات يوم كالجبل وأقدمت من جديد دون تردد. . (. . .) وخط الشيب سالفيك ولم تقطف مباهج الحياة. . .».

وعندما يلتصق السارد بالشخصية عبر صيغة الأمر وتقنية الأسئلة فإن الفواصل بين السادر والشخصية تبدو واضحة. فصيغة الأمر كأني بها تفيد من ناحية التأنيب الموجه من قبل السارد إلى الشخصية السردية أو كأني بها تفيد ذلك الحوار الباطني الذي تقوم به الشخصية وهي توجه اللوم إلى ذاتها. فكأني بهذه الثنائية عبارة عن بعدين لذات واحدة هي الذات السردية.

علاقات السارد بشخصيته:

يمكن أن نقتفي آثار السارد عبر تتبع خطابه السردي ـ فهو خطاب مصاغ في أكثر المواضع ـ في صيغة الأمر أو في صيغة السؤال الموجه إلى الشحصية السردية وذلك من

خلال استعمال ضمير المخاطب. حسبما وقعت الإشارة إليه سلفاً. وينخرط السارد في أيديولوجية أخلاقية. فهو لا يفتأ يوجه اللوم للشخصية مقيماً تصرفاتها. وهي نقطة كنا بيناها سابقاً، هي أيضاً. بقي أن نشير كذلك إلى أن نفور السارد من شخصيته يبلغ في بعض المواضيع حداً من النفور يجعله لا يلتزم بمقولها فلا يأخذ على عاتقه نقل كلامها أو مواقفها فيرد كلام الشخصية بين معقفين وذلك إشارة إلى موضوعية النقل الذي لا تشوبه ذاتية السارد «كاد الجنون يظفر من عينيك وأنت تقول: «ليس أتعس من الحظ السيء إلا الرضى به. . لسنا من نفس الطينة. أنا لم أخلق للأعمال التافهة التي تقومون بها. أنا خلقت لشيء آخر .» إنها لحظة التحدي وهذا التحدي للشخصية ينفي تدخل السارد باعتباره يحتكر الكلام وينفرد بالعلمية السردية ولا يخلي المكان لنمو الشخصية السردية. وربما كان هذا التعارض القائم بين السارد والشخصية يتعلق بذات واحدة ولكنها منشطرة نصفين في شكل سارد وشخصية سردية تسودهما علاقة تنافر وتعارض وتضاد. والسارد يأخذ في إطار التصور شكل الأنا الأعلى موجهاً وفارضاً سلطته على الأنا.

وهي المنظومة النفسية التي تخضع لها الذات. فالأنا تعاني من عقدة الذنب التي تسببها لها الأنا الأعلى (وتجدر الملاحظة أن كل الأقاصيص الواردة ضمن المجموعة تسودها من الأول إلى الآخر مسحة التشاؤم والألم وهاجس الظلام بحيث لا نعثر على مكان للنكتة أو للاستراحة).

إن استلاب الأنا (الشخصية السردية) يزداد وطأة عندما تصبح تعيش على الوهم. منتظرة ذلك الشبح الذي سيحل (في السرد) فيزداد تشبثها به. ولكن في ذلك اغترابها.

ثم يأخذ التعارض الدرامي في التنامي بين الأنا والوهم من جهة وبين الأنا والسارد من جهة ثانية إلى حد الفراق والتباعد. غير أن الشخصية السردية (الأنا) عندما يفضي أمرها إلى الانعزال نرى السارد (الأنا الأعلى) يوجه إليها المواساة رأفة بها. لأنه لا يستقيم وجود الذات الواحدة بدون وجود الطرفين. إن صوت الشخصية نادراً ما يبرز

عبر فضاء السرد ليفتك نصيبه إلا في لحظة رفع صوته بالتحدي. أما في بقية المواضيع وفي جلها فإن السارد يحتكر الكلام وفي ذلك إشارة إلى سلطته الطاغية التي تخنق أنفاس الشخصية السردية ولا تترك مجالاً للنمو. وربما كان في ذلك أزمتها الحقيقية. فهي لا تفتأ تبحث عن مكان تقيم به فلا تجده ولو كان فلاة أو وهماً تتسلى به أو تركن إليه فيخدعها.

أزمة المثقّف الإفريقي من خلال

رواية «المغامرة الغامضة» للشيخ حمّاد وكين

هي قصّة مسار فكري. فهي مغامرة تعكس تردّد وشكوك سامباديالو، الولد الأسود، الذي تلقّى دروساً بالمدرسة القرآنية ثمّ بالمدرسة الفرنسية. إنّ المدرسة الفرنسية هي المدرسة العدوّة «فهو الشكل الجديد الذي يتوخاه أولئك الّذين أتوا لمحاربتنا وليشنّوا علينا حرباً». تلك هي سياسة أخت زعيم الديالوباس. ولكن هذه المدرسة هي في ذات الوقت مدرسة العلم والتكنولوجيا «ذلك الفن الذي يمكّن من الانتصار دون أن يكون على حقّ». هنا يتمّ التصادم بين المتشبّثين بالتّراث والمناصرين للقيم الغربية. وهو تصادم يمرّ عبر نفسية «سامبا ديالو». فبعد أن يغادر الطّفل الصغير المدرسة القرآنية يلتحق بالمدرسة الفرنسيّة ويتلقّى تكويناً غربيّاً. بينما يبقى المعلّم بالقرية يعيش التمزّق. فهو لايستطيع فهم العالم الذي يكتنفه. أمّا المجنون، تلك الشخصية الغامضة فهو شاهد على استحالة مزج الثقافتين في كلّ يوحّدهما. فبعد الإقامة بأوروبا ها هو يعود مشتّت الفكر ضائعهُ.

مضت السّنون «وسامبا ديالو» يواصل دراسته الفلسفيّة بباريس. إلاّ أنّ الشكّ يساوره. فعند عودته إلى بلده فشل في الجمع بين المنزعين المختلفين اللذين يتقاسمان نفسيّته وفكره. ولكي لا يبقى في حالة غموض من أمره فإنه اختار الموت على يد المجنون.

وممّا يسترعي انتباه القارىء في كتاب رواية «المغامرة الغامضة» كلاسيكيته، فهو متّزن اللهجة، يوظّف رؤية فلسفيّة سائدة. والشيخ حماد وكين ينظر إلى الثقافة الغربية

على أنّها ثقافة عملية في حين أنّ الثقافة الإسلامية بالنسبة إليه منطوية على ذاتها. فهما ثقافتان على طرفي نقيض. إلاّ أنّ الإشكالية المطروحة هي إشكالية الوجود أساساً. فالشيخ حماد وكين يتجنّب تقديم المأساة على أنّها مأساة الرجل الأسود ليضعها في إطار أشمل هو مأساة الوجود الإنساني ككلّ. فشخوص قصّة المغامرة الغامضة شخوص حقيقيون ورمزيون في نفس الوقت. فهم أشبه ببيادق وقطع شطرنج. فمن ناحية، هناك البيض ومن ناحية هناك السّود. وهذا التّوزيع هو توزيع ايديولوجي لا عرقيّ. فسرد الأحداث يكشف لنا عبر مساره عن شخوص متشبّثة بالموروث والتقاليد فهم شخوص يرفضون التقدّم باسم الدين وباسم رؤيتهم وتصوّرهم للإنسان إجمالاً. وهم:

- يترنو: Thierrs معلّم بالمدرسة القرآنية وزعيم الديالوباس
- الخيّال أو الفارس: أب سامبا ديالو
- المجنون
- مرسيل الاوروبي: القس/ الراعي

كما يكشف لنا السّرد عبر مساره عن شخوص أخرى ترفض التقاليد والتشبّث بالموروث سواء باسم الالتزام والواقعية السياسية أو انطلاقاً من قناعات عميقة وهم:

- المملكة الكبرى La grande royale
- المتصرّف الفرنسي: جون لكروا Jean Lacroix
- الطالبة الشيوعية: ليسيان Lucienne

وأقلّهم تحمّساً المحامي بيارلويس Pierre Louis

- أما البطل سامبا ديالو فهو يتردّد بين القطبين أو بين الرؤيتين دون أن يصل إلى قرار نهائيّ حاسم أي أن يتخلّى عن أحد التصوّرين. وهذا ما يجعله يعيش تمزّقاً حادّاً هو سبب مأساته.

وانطلاقاً من هذه الشخصيّة الرئيسية يمكن لنا أن نقدّم ثلاث قراءات لكتاب «المغامرة الغامضة». فيمكن أن نعتبر هذا الكتاب بمثابة قصّة الصّراع بين ثقافتين، قصّة مسار فكري، أو أخيراً بمثابة قصة المصير الإنساني إجمالاً.

فحسب قراءة أولى يمكن اعتبار «المغامرة الغامضة» بمثابة قصّة الصراع بين ثقافتين. فالكتاب يروي لنا الغزو الأوروبي لإفريقيا. والمرحلة الأولى من هذا الغزو كانت مرحلة دمويّة أي عن طريق الحرب والسلاح. «إنّ صباح الغرب في إفريقيا السّوداء كان صباحاً متوّجاً بالضحك، وبضحكات البنادق، والزجاجات اللامعة». إلاّ أنّ الديالوباس— رغم شجاعتهم— فإنهم انهزموا نتيجة التفوّق العسكري والتقنيّ الأوروبي «ومنهم— مثل الديالوباس— من رفعوا تروسهم، وشهروا رماحهم، وتأبّطوا بنادقهم. وعندما اقتربوا اعترضتهم قذائف المدافع فحصدتهم، أمّا المنهزمون فلم يفهموا ذلك». وهذه الهزيمة التي ألحقت بهم هيّأت لمرحلة ثانية، هي مرحلة الحيرة والتشتّت والوعي بالفارق الذي يفصل بين إفريقيا والغرب. «إنّ بلد الديالوبي المفكّك الأوصال كان يدور حول ذاته مثل جواد قديم وسط اللّهيب». هذا الضياع نلاحظه عند رئيس الديالوباس. لأنّه لم يمتحن مثل هذا الحدث في الماضي. فلم يردّ الفعل ولم يتخذ قراراً. أمّا المرحلة التالية فتتّسم بالتشبّث بقيم المنتصرين لا لاستيعاب ثقافتهم وإنّما قصد التمكّن من هؤلاءالمنتصرين. تلك استراتيجية المَلكة الكبرى La grande royale إلاّ أنّ هذا الغزو الأوروبي طوّر من وسائله. فبعد أن فرض وجوده وهيمنته بالنّار والسلاح اتخذ من المدرسة وسيلة لاجتذاب العقول لحظيرته حسب طريقة التفكير الأوروبية. «إنّ المدرسة الجديدة كانت ذات طبيعتين. فهي تمارس غوايتها وإرهابها». فنجاعتها تكمن في أنّها سلاح فتّاك. وغوايتها تكمن في أنّها موطن إشعاع. إلاّ أنّ هذه الغواية لم تصبح ممكنة؛ لا لأنّ النخبة الإفريقية اختارت ذلك؛ فهو اختيار سياسي التزمت به الطبقة الحاكمة وفرضته على كامل الأمّة والشعب. إلا أنّه اختيار لا يخلو من خطورة. وتبعاً لذلك فإنّ على الأسر والعائلات العريقة أن تعطي المثل. والهدف من ذلك الاستحواذ على الخير الذي يدرّه مثل هذا الاختيار وما يخلّفه من ثراء.

أمّا القراءة الثانية فتعتبر المغامرة الغامضة بمثابة المسار الفكري لشابّ افريقي: «سامباديالو». وهو ينتمي سيسيولوجياً إلى أسرة إسلامية تمرّ بأزمة منذ حلول الاستعمار. وهو باعتباره بطلاً سيكون مسرحاً للصراع الثقافي. فهو الموضع الذي تلتقي فيه وعنده

النزعتان الثقافيتان اللّتان يعيشهما الديابوليون. فمن ناحية أولى هناك النزعة الرجعية المحافظة ويجسّدها معلّم المدرسة القرآنية وقد تتلمذ عليه «سامبا ديالو». ومن ناحية ثانية هناك النزعة التقدميّة التّي تمثّلها المملكة الكبرى La granda royaleوهي نزعة لا تدير ظهرها للتراث ولكنها ترى أنّ الماضي يلقي بثقله علينا وأن الوقت هو وقت التغيير وأنّ على الديالوباس أن ينبعثوا من تحت الأنقاض. ويمكن اعتبار هذا المنزع منزعاً إصلاحياً. وهو المنزع الذي ينتصر في الأخير. أمّا النتيجة المباشرة لذلك فتظهر في انتقال سامبا ديالو من المدرسة القرآنية إلى المدرسة الأوروبية ويعدّ هذا الانتقال بمثابة القطيعة الأولى، الجادّة والخطيرة في حياة البطل. وهي تتسم بالانبهار الذي أظهره البطل إزاء الغواية التي تمارسها الثقافة الأجنبية عبر اكتشافه لحروف الهجاء والكتابة «كان المرء يلج هذا الكون مأخوذاً بأعاجيبه ومكوّناته». وقد مارس الغرب تأثيره على سامباديالو أوّلاً وحتى قبل أن يسافر إلى فرنسا، وذلك باكتسابه الرّوح النقدية «هو الّذي عاش إلى حدّ الآن في قلب الأشياء». لقد أصبح الآن ينظر بموضوعية وعن بعد إلى العالم. ها هو ذا ينقد أباه الّذي يصلّي «إنّ أبي لا يحيا. إنّه يبتهل». هذا التعارض بين الابتهال والفعل يمثّل لحظة يقظة الوعي في بداياته أي الانتهاء في ذات الوقت إلى ثقافتين متعارضتين. أمّا القطيعة الثانية فهي تبدأ مع إقامة سامبا ديالو، في المنفى، بباريس وهذه الفترة هي بمثابة المسار الفكري الّذي يشتمل على محطّات هي عبارة عن مقابلات أجراها «سامباديالو» مع شخصيات من الصنف الثاني. ولكنها شخصيات شاركت في تحوّل وعيه وتكوين شخصيته مثل الطالبة الشيوعية لسيان وأبوها الراعي مرسيل والمحامي «بيار لويس». أمّا مساره التعليمي فقد وضعه في نفس المأزق الذي تعيشه إفريقيا وأوروبا. فقد اختار الفلسفة قصد النفاذ إلى سرّ الثقافة الغربية ومعرفة أهمّ مميّزاتها وخصائصها. فينتهي إلى أنّ الاختيار الديكارتي للعقلانية كان بمثابة القطيعة التي رسمت المسار الحاسم للفكر الغربيّ. لكن القيم التي تربّى عليها سامباديالو في صغره تحول دونه ودون الطالبة الشيوعية لسيان. تلك الفتاة التي تعتنق الماركسية مذهباً. ومردّ ذلك إلى سببين: السبب الأوّل يكمن في أنّ الإنسان الأوروبي بسيطرته على الطبيعة قد

أقصى الإله. فتشبّث بالحقائق الصغرى وأهمل الحقيقة الكبرى. أمّا السبب الثاني فيكمن في أنّ الإنسان الغربي متشبّث بالمعرفة الوضعية وخطاباتها السطحية، في حين أنّ سامباديالو يحبّذ الذوبان في ذات الكون والتوحّد بالطبيعة: «يبدو لي أن مجيئي هنا قد أفقدني لوناً من ألوان المعرفة يعزّ على قلبي. لقد كان الكون بالنسبة إليّ فيما سبق عبارة عن منزل أبي. كانت الظواهر جزءاً من ذاتي وغير منفصلة عنها. لم يكن الكون أخرس وأنا لا أفقهه ولا أدركه. وكأني وتر أخرس لا يهمس بالنغم فلا شيء يحرّكني» وقد أفضى به التحليل إلى أنّه تستحيل عليه أن يعقد مصالحه بين المنزعين. فموقفه يختلف عن موقف بيارلويس والمملكة الكبرى La grande royale فهما يقترحان استيعاب ثقافة الغرب والاحتراز منها في مرحلة تالية. وكان من أمر سامبا ديالو أن اعتبر نفسه كائناً لا يمكن لثقافة الغرب أن تغيّره أو تؤثّر فيه تأثيراً جذرياً «ليس الأمر متمثلاً في ديالوباس، بلداً مغايراً إزاء غرب مغاير يثني علي ببرودة كلما مدني بشيء من عنده أو خلفت له شيئاً من عندي. لقد انفصلت إلى اثنين، لم يعد الأمر يتمثل في فكر ناقد محتار أمام اختيارين بل كل ما في الأمر أني مزاج غريب همه وأزمته أنه ليس ذا بعدين».

أما عودة سامبا ديالو إلى إفريقيا فهي عبارة عن مسار فكري مني بالفشل: إن المرء الذي يعود إلى بلاد الديالوباس امرؤ مصاب بجرح بالغ فهو يعيش أزمة حادة وهو غير قادر على استرجاع الطمأنينة التي فقدها في صغره وهو غير قادر على تمثل ثقافة الغرب والانصهار فيها. وهكذا وجد سامباديالو نفسه منفياً في المكان الذي شهد مولده وحيث عاش أجداده. بل إن موته المفاجىء أشبه بالانتحار. غير أن هذا الموت مكنه من تجاوز أزمة لم يجد لها مخرجاً. إن هذا الموت كان بالنسبة إليه منفذاً يطل من خلاله على الأبدية ويلتحم بالكون الأعظم عبر تجربة صوفية قصوى حيث يهب نفسه قرباناً لمسقط رأسه وبلده الحبيب.

أما القراءة الثالثة فتطرح إشكالية الإنسان الحديث وأزمته في هذا الكون. هذا الإنسان المنفصل عن جذوره عبر مسيرة التقدم الذي هو مشروع اغترابه. فهو مشروع يحكم عليه بالتشيؤ في وضع استهلاكي لا يفتأ يتفاقم شيئاً فشيئاً، ويوماً بعد يوم. إن

النقاش الذي يدور بين سامباديالو والراعي/ القس يكشف لنا عن هذه القضية. إذ أن المسألة ليست بين غرب وشرق أو بين أوروبا وافريقيا فمسألة الغرب بالنسبة للشرق مسألة حديثة العهد وليست قديمة. إن ديكارت هوسيد الكارثة. فالمشروع الديكارتي كان بمثابة قاعدة الانطلاق في السيطرة على الطبيعة. غير أن مشروع باسكال الذي زامن مشروع ديكارت نادى بغير ذلك. كذلك الأمر بالنسبة للديالوباس. فهم منقسمون. فمنهم من يمثل المنزع الإسلامي المحافظ مثل الرئيس ومعلم الديالوباس ومنهم من يمثل منزعاً نضالياً ثورياً مثل المملكة الكبرى La grande royale فهي تدعو إلى مسايرة التقدم وتأمل في الأخذ بالثار يوماً. والمسألة تختزل أخيراً في منزعين: منزع مادي ينادي بسيادة الإنسان على الطبيعة والسيطرة عليها. ومنزع صوفي يدعو إلى التناغم مع الطبيعة والتوحد مع الكون الأعظم. فهناك من ناحية ديكارت ونيتشه وموراً، وماركس. وهناك من ناحية أخرى معاكسة القديس او غسطين وبسكال والتصور الإسلامي الصرف. أما الذي يقترح الحل في النهاية فهو أب سامبا ديالو عندما يتصور الوضع الإنساني في المستقبل: «إن مدينة الغد ستفتح ذراعيها للبحر وستغمر أمواج الظلال أجسادنا الجافة. إنني أتمنى ذلك من كل قلبي. تلك مهمتنا نحن المتخلفين في عالم الآلة الأمثل» وكأن ذلك إقرار باختيار المملكة الكبرى La grande royaleالتي دعت إلى حضارة شاملة مبدأها: الأخذ والعطاء.

بقلم: جاك شوفريية

ترجمة: عبد العزيز بن عرفة

الفنّان التشكيلي التونسي

الهادي التركي

ربما كان ما لا يختلف حوله اثنان أن ما يصبو إليه الهادي التركي هو بعث
الشكل فيجعله ناطقاً متحركاً. ذلك هو شغله الشاغل. فكل موضوع فني بالذ
متضمن لطاقة من المشاعر والرغبات. فلوحاته الصغيرة في تعددها وتكرارها لا
حرارة التوهج ودفء الحرارة بالنسبة لباعثها إلى الوجود سواء المبدع أو المشاهد.
الذي يجمع بين هذه اللوحات هو الحيرة.

إلا أن إنتاج الهادي التركي الفني يتميز بالطابع التجريدي خصوصاً في
الأخيرة. وقد قيل في ذلك الكلام الكثير وأفضى إلى تآويل مختلفة. فمنهم من يذ
أن الهادي التركي يستورد التوجهات الفنية الغربية حتى يفاجىء جمهوره الذي
على مشاهدة مثل هذا اللون من التشكيل، لأن هذا الجمهور لم يمتلك بعد
المعرفية التي ترتكز عليه مشاهدته، ولأن الهادي التركي ينحو مرة منحى واقعياً
تجريدياً خصوصاً مع توجهاته الأخيرة...

والبعض الآخر يعتبر الهادي التركي فناناً قد تفطن إلى أن الفن الذي لا ي
ليس بفن وبالتالي فإن الناحية الإبداعية في الفن هي دائماً تجريدية. فالفنان لي
فوتوغرافي يعكس كالمرآة ما هو موضوعي. بل إن الفنان قبل كل شيء حساسية

وهؤلاء الأخيرون محقون فيما يذهبون إليه، فالفنان هو مبتكر الزاوية
والإضاءة، فكل عملية ذوقية أي فنية تخوض مغامرة التجريد. لأن الفنان ا
كينونة مجهولة الأعماق وعلى الفن أن يكشف عن هذا المجهول أي عن هذا

المطمور في أعماق الذات.

فجل التوجهات الفنية العالمية والمحلية الأخيرة تتفادى نقل ما هو موصوعي في الطبيعة نقلاً عقلانياً صارماً دون إضافة أو تشذيب بل تدعو إلى إطلاق العنان للتجريد والتحرير والطرافة والمغامرة.

إلا أن الهادي التركي تحكم توجهه الفني مفارقة تستدعي التحليل، فهذا الفنان ينزع منزعاً تجريدياً في ممارسته للفن التشكيلي، ولكنه ينزع منزعاً واقعياً في ممارسته للرسم، ولقد اعتبر البعض هذا التوجه الذي يصدر عنه مفارقة وبالتالي دليل على عدم الانسجام!

هذه المفارقة هي بمثابة سمة تطبع أعمال الهادي التركي، إلا أن المتأمل في التراث التشكيلي العالمي يلاحظ أن أعمال الفنانين الكبار تتسم هي كذلك بمثل هذه المفارقات. فمحاولات مندريان تنزع هذا المنزع، إذ أنها مفارقة بين ما هو عمودي وما هو أفقي. كما أن هذا الفنان رسم جملة من الصور تحتوي على باقة من الورود عرائشها متفرقة وذابلة. ولقد جاء على لسان فردينان ليجي: لقد حاولت أن أدفع بالتناقض داخل إطار ما أرسمه إلى آخر حدّ. أما «آرب» فلم يكن سريالياً محضاً ولم يكن تجريدياً محضاً. بل كان يجمع بين هذين المنزعين. كما أن التنوع الذي يطرأ على أعمال بيكاسو هو دليل على هذا التوجه التشكيلي الذي ينزع نحو تشكيل ما هو متناقض ومتضاد، حيث تنتفي الحدود الفاصلة بين هذا المنحى أو ذلك. إن هناك ـ عموماً ـ عبر الحقول المعرفية بعض النزوع نحو إلغاء الحدود القائمة بين هذا الحقل أو ذاك. ويتحقق هذا أساساً في الحقل الفني. وهذا يعني إطلاق العنان لفضاء الكشف وعدم الزج به في حدود ضيقة. وهذا يعني كذلك أن النوازع التي تتقاسم ذات الإنسان متعددة وثرية. لماذا إذن الفواصل بين الواقعي والتجريدي؟ وهل القول بالواقعي من جهة والتجريدي من ناحية أخرى له دلالة؟ إن هذه القطيعة هي شأن الرؤية السطحية. فعين الفنان تنزع في إدراكها نحو ما هو ملموس ويمكن القبض عليه ونحو ما هو مجهول يستعصي على الإحاطة به وبالتالي تلغى الفواصل بين ما هو واقعي وما هو تخيلي. فالفن تواصل بين ما هو سيكولوجي

داخلي وبين ما هو واقعي، خارجي، موضوعي. وآثار الهادي التركي هي تواصل بين الذات والموضوع إن الفن في أسسه بحث وكشف عن المفارقات حتى يتم الحوار بين المحدود والمطلق فلوحات الهادي التركي التي يغمر فضاءاتها السكون قد أينعت توجها ووداعة. لهذا كان الهادي التركي يرسم لنا الطبيعة الميتة في موضوعية تكاد تلمس من ناحية، ويشكل لنا تشكيلاً مغرقاً في التجريد نكاد لا ندركه. إنه في توجهه ينفذ إلى جوهر العملية الفنية، إنه في توجهه هذا لا يذهب ضحية الرؤية السطحية، فيد الفنان لا تعمل بمفردها وبمعزل وباستقلال عن التوجه والرؤية الفنية العامة للفنان، لأن هناك استراتيجية منهجية في التناول الفني والقبض على خلجات الحس ورسم تقاطيعه: فالرسم حركة دون لغة، أي روح الشكل وليس شكل الروح، فلا بد للفنان أن يأتي بإيقاعات الشكل ونبضه. والمهم هو أن نحس الشكل لا أن نراه، أن نحس هيئة هذا الشيخ وقد قوست ظهره الأيام أو وثبة هذا الطفل الصغير وهو يستيقظ أو حالة هذه الباقة من الورود الذاوية الملقاة على الأرض وهي شبيهة بجسد إنسان انحل جثة. إن الرسم حركة تظهر فيها تعرج الخطوط وتحولها من الرقة إلى الغلظة.

والمتأمل في آثار الهادي التركي تبرز له عينتان: إن المادة المستعملة هي دائماً نفسها والحجم كذلك. فهو ليس نزوعاً نحو الخواء وليس نزوعاً نحو الامتلاء. إنه نوع من الاتزان. ويمكن أن نلخص الرسم الذي يتعاطاه الهادي التركي بأنه مجمل فراغات وخطوط وأشكال تتراكب وظائفها دون أن تكون هناك قاعدة تضبطها أو تلتزم بها. وهدف كل ذلك هو بعث الحياة في فضاء اللوحة. فهذه العناصر هي عناصر أساسية متحركة تحثّ البصر على تأملها وبالتالي الانتشاء بروحها، ذلك يعني الحرية في الفن.

فعلى الفنان أن لا ينشغل بأن عمله سيرضي الجمهور أو لا يرضيه لأن الفن يعني باسم المغامرة وباسم الحرية. إن أهم خطر يهدد الفن هو تذيله لأيديولوجية معينة أو لسلطة سياسية أو لفئة اجتماعية أو حتى لشخصه هو. ان مغامرة الفن تخاصم باسم حقيقته الخالدة وهي الحرية...

هكذا يتعامل الهادي التركي مع فنه.

العلامة والتجريد في الرسم التونسي المعاصر

منذ السنوات 1960 — 1965 برز الجيل الثالث للفنانين التشكيليين وقد أفرزت البيئة الاجتماعية التي ينتمون إليها إذ ذاك العديد من الحاجيات ومن الطلبات فتميز توجههم تبعاً لذلك بتعدد الوسائل وتنوعها. وهذا التنوع كان من شأنه أن شكل نزوعاً وتوجهاً جديرين بالاهتمام والتحليل. وغاية هذه المقاربة هي الوقوف عند هذه التوجهات الجديدة وإبراز خصائصها.

وإن هذه المرحلة تميزت بظهور تناقضات كانت نتيجة انتصاب نظام ثقافي جديد هو من سمات الشعوب التي نالت استقلالها منذ عهد قريب. فهذا الفضاء كان زاخراً بالتعددية الايديولوجية. وقد وجدت هذه التعددية موضعاً مناسباً هو الحقل الثقافي. فالأدب الحديث يتسم مثلاً بالتنوع. ومرد ذلك حسب اعتقادي، إلى المسائل والقضايا المتشعبة (سواء كانت اجتماعية، اقتصادية أو ثقافية) مثل التأثيرات الخارجية ومثل ظهور إنسان جديد ومثل بروز حساسية جديدة في المجتمع التونسي. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أن منحى الشبيبة المثقفة كان يسوده بعض التشاؤم. ويمثل هذا المنحى كل من ليلى مامي في مجموعتها «صومعة تحترق»، وحبيب الزناد في قصيدته: «بائع السجائر» ولدى صالح القرمادي في منتخباته «اللحمة الحية» و «أسلافنا البدو».

أما تجربة الجيل الثالث للفنانين التشكيليين فتتسم بخاصتين اثنتين:

- البحث عن لغة تشكيلية جديدة تكون بمثابة القطيعة مع الطرق الموروثة والمعهودة.

- الانفتاح على الثقافة العالمية بحيث تتقاطع اللغة التشكيلية المحلية مع التيارات العالمية.

- وهاتان الخاصيتان تستجيبان لمتطلبات مجتمع في طور التحول وتعكسان الرغبة في توخي أساليب عصرية.

وقد مثلت المعاصرة المستقاة من التكنولوجيا منذ ذلك الحين القاعدة التي يرتكز عليها كل نموذج يقع اتباعه أو محاكاته أو استغلاله.

إلا أن الذي يعوق هذا المنحى، رغم مايتسم به من انفتاح هو عجزه عن أن يحقق ذاته داخل لغة ترتبط أساساً ودوماً بموضوعات ثقافية ينتمي إليها المجتمع الغربي.

وحسب اعتقادنا فإنه لا تتم مقاربة الأثر الفني وفهم صيرورته إلا داخل الذهنية أو الحساسية التي صيغت انطلاقاً من أحداث عجت بها مرحلة تاريخية معينة بحيث تتراكب مجموعة من العناصر المتشابكة والمرتبطة بالوسط الذي أفرزها تسمح بمعاينة الأثر الفني.

وغاية مقاربتنا هذه ليست ربط تجربة الفنانين التشكيليين بتجارب الفنانين الغربيين للمسك بوجه التشابه أو بالتأثيرات التي انطلقوا منها وطبعت آثارهم، بل إن ما نصبو إليه هو فحص الواقع الفني التونسي انطلاقاً من منطلق تاريخي لرصد أوجه التواصل وموضع التحولات ومايثيره ذلك من إشكاليات.

ويمكن انطلاقاً من مقاربتنا هذه رد التجربة التشكيلية التونسية إلى تيارين:

- التيار الأول يستغل علامات غير تصويرية أي تجريدية.
- التيار الثاني يتوخى العلامات التصويرية والواقعية.

وسنقتصر في محاولتنا هذه على ذكر بعض الوجوه التشكيلية البارزة (مثالاً لا حصراً) التي تتعامل مع العلامة التشكيلية دون أن يكون عملنا هذا يبتغي الشمولية والاستفاضة.

*** الهادي التركي**

يعتبر الهادي التركي من أوائل الرسامين التجريديين.

ولد بتونس سنة ، 1922 وهو ينتمي فنياً إلى الجيل الثالث ولم يكن منخرطاً في التيارات التي انتمى إليها معاصروه.

ثلاث فترات هامة في حياة الهادي التريكي كان لها الأثر العميق في توجهه ونزوعه الفني. ففي سنة 1958 قام برحلة إلى روما حيث أقام عاماً هناك ثم قام برحلة بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية في إطار تربص تمكن خلاله من التعرف على الفن الأمريكي والتحاور معه . ولقد تحاور في هذه الفترة خصوصاً مع . . روتكو . . وبعد عامين أقام بالحي العالمي بباريس .

هذا الفنان الذي كان يمارس الرسم الواقعي كما بدا إذ ذاك في بداية انشغاله بفنه أصبح ينحو منحى تجريدياً بعد عودته من الغرب.

إن رسم الهادي التركي عبارة عن مجموع مساحات ملونة متجاورة تشتبك فيما بينها لا حسب قوانين قارة تحكمها وإنما حسب العلاقات التي يفرضها الموضع واللحظة والحالة النفسية للفنان. وما تنوع آثاره إلا تأكيداً على ذلك. فلوحته «الجنوب التونسي» عبارة عن مسطحين منفصلين عن بعضهما باللون وبالخط. أما «أطلال قرطاج» فهي عبارة عن بقع خفيفة ملونة، ومتداخلة غير محددة الشكل.

إن البقع الضبابية اللون توحي بالحميمية والفضاءات الخيالية.

أما آثاره الأخرى مثل «مرحلة»، «شعاع الصباح» و «انطباع المغيب» فتتسم بالوحدة والتركيز من حيث معالجتها الفنية على عكس ما كنا بصدد ذكره منذ حين. فنحن نلاحظ قطيعة جذرية بين الأشكال، وتعارضاً بين الألوان نتيجة تحاور المكملات وتناميها في «انطباع المغيب» خصوصاً. كما نلاحظ تعاقباً للمسطحات الذاهبة عمقاً من حيث الصوغ نتيجة لشخونة اللون. إن هذا التنويع التعبيري يدلنا على المنحى الفني لهذا الرسم، وهو منحى يتسم بالمرونة ويرفض الصرامة مما يضفي على كافة الرسوم صفة «الحميمية». والهادي التركي كان نقيض الجيل الثاني للرسامين لأنهم كانوا يبحثون عن المعاني الجماعية إذ أنهم كانوا ينجزون في أعمالهم المواضيع الرمزية، بينما اعتقد الهادي التركي فضاء تستشف خلاله التأملات الذاتية. هذه المقاربة تبدو مماثلة في إطارها

التونسي عما أسماه فرنكستان، في معرض حديثه عن «استاف» بالتدرب والتمرن عن «دال الإبدال»

وقد قال جون رودال عن الفنان بمناسبة المعرض الذي أقامة في باريس بالخصوص :

(. . ها هنا فنان تونسي تجريدي ذو القلب الكبير. . . وذو الإرث الثقافي حيث لا يلغي الإسلام البحر الأبيض المتوسط. . .)

إن الفنان عبر تجربته الفنية يمارس الفحص عن ذاته للكشف عنها عبر أسئلتها المحيرة والمعذبة. . . وهذا الموقف حسب ج. رودال هو موقف إسلامي محض.

أما بول قوتييه فيعتبر الألوان التي يستخدمها الهادي التركي بمثابة المرآة التي تعكس مناظر بلده ، قائلاً : « لو كنتم تعرفون تونس بلده لعثرتم على جميع الألوان التي تصبغ مناظرها : لون الرمل والطين ولون البحر الأزرق والمستنقعات المالحة »

ورغم ما نكتشفه في آثار الهادي التركي من تقارب بينها وبين أعمال روتكو أو بونار والمتمثلة في تلك «اللزوجة التي تضفي على المساحة جواً من الرعشة والقشعريرة» فإن هذه الآثار لا تبلغ مبتغاها إلا من داخل التجربة الشخصية لهذا الفنان ومن خلال الوضع التاريخي/ الثقافي الذي أفرزها.

إن الهادي التركي ينمي الجانب العفوي في تجربته المشبعة بالتجريد. والهدف من ذلك إقامة علاقة صوفية مع العالم. فهو يقوض الجانب المرئي الاصطلاحي باحثاً عن حقيقة لا يمكن صوغها والزج بها داخل الوعي الإنساني المحدود. ان (أ دورمنجهان) «يذهب به القول إلى اعتبار العلاقة الصوفية التي تجمع بين المرء وخالقه في الإسلام تتسم بنوع من الحلول والذوبان في الذات الإلهية» حيث تنتفي حدود وموازين الكائن، فلا تصبح مقياساً وقاعدة للجمال. . . . .

* نجيب بلخوجة

أما نجيب بلخوجة فيبهرنا بشكل من أشكال التجريد ينطلق من موقع مغاير لموقع الهادي التركي ورؤيته. فمنزعه التجريدي ظهر عند عودته من رومة بعد إقامته بها

وبباريس خلال سنة 1958 و 1961 ثم بقي باتصال وثيق مع الوسط الثقافي الغربي. فمشاركته في التظاهرات التشكيلية التي تعقد كل عامين بباريس أمر له دلالته. فهي مشاركة تؤكد حضور فنه تونسياً ومغربياً. ولدى اطلاعنا على التقرير الذي أعده المفوض العام للجنة المهرجان في دورته السادسة نجد ما يلي: «إن تونس تقدم الفنان نجيب بلخوجة حيث أن البحث الجدي الملموس يدعونا إلى التنويه بأعماله.

فرؤيته متفردة في بلد كان فيه من الأوائل الذين انتسبوا إلى التجربة التجريدية في لحظة فورانها». فرؤية بلخوجة تلتقي في العديد من المواضيع مع نظرية التشكيليين الجدد، تلك النظرية التي تدعو إلى نزع الصفة الطبيعية على الأشكال وهي طريقة أنتجها «موندريان» وصاغها نظرياً على النحو التالي: «إن نزع الصفة الطبيعية على الأشكال يكسب العمل الفني صفة العمق والتأصل». إن تذييل الواقع الذهني المجرد عملية تلتقي ونهج الفن الإسلامي وخاصة فن الخط. وقد لا يتسع هنا المجال لعرض تحليلي معمق لهذا الفن. إنه الفن الذي أصبحنا نوليه اليوم ما يستحقه من عناية. فنكتفي هنا بإيراد بعض المراجع التي تتصل مباشرة بإشكاليتنا المطروحة. ومن بين السمات التي تطبع هذا المنحى التشكيلي المتمثل في فن الرسم تواصله مع فن الخط العربي من ناحية وارتباطه بالفن المعماري التقليدي من ناحية أخرى: «إن الفنان لا يعمل أبداً باستقلالية عن محيطه. فهو يتبنى واقعه الذي يحف به. هذا الواقع المحسوس الذي يعيش ضمنه ويعمل من خلاله ونقصد مدينة تونس».

وتجدر الإشارة إلى أن الفنان لا يوقع لوحاته ولا يطلق عليها تسميات وذلك حسب رأينا بغية إعطاء أكثر استقلالية للأثر ليؤدي رسالة شمولية وكونية.

فالخط يرسم تعبيراً شكلياً ضمن مواصفات ثابتة. وهذا الاصطلاح التعبيري الدقيق «المزوى» (نسبة إلى الزوايا) يجزىء الفضاء على نحو يظهر عمقاً ويبسط ظلًا يناظره، بل ويعوضه في بعض الحالات.

ويبدو أن اللون يشارك في خلق نوع من التوازن يعتمد على كميات اللون المقدرة حيث أن سطوع اللون الأزرق والنقط الحمراء البادية أسفل اللوحة يتوازن مع اللون

الأشهب الرمادي الذي يهيمن على مركز الأثر.

ويكشف لنا في بعض لوحاته عن عمق محايد (لون أشهب) بمثابة العلاقة الحاصلة بين المتممات بحيث يتداخل اللون الأصفر الفاقع مع اللون البنفسجي الثاخن. فها هنا اهتمام واضح فيما يهم توظيف اللون قصد إيجاد معنى. ولكننا، للأسف، لا نعثر على متن نظري يقدمه الفنان فيعضد تجربته. تلك التجربة التي تحتاج إلى من ينظرها لكي تصبح ذات فاعلية وشمولية.

إن الأعمال التي أنجزها بلخوجة خلال سنة 1970 بالخصوص تنطوي على عنصر تجديدي نتيجة إدخال مواد أخرى تبدو جلية.

فمعاينة الشكل تبرز اقتصاداً في التفاصيل وهذا الهاجس التبسيطي والاختزالي يبرز كذلك على مستوى اللون المتميز بالبعد الواحد أو المنعدم.

أما أعماله الأخيرة (سنة 1976) فتخبرنا عن هاجس التجديد لأن هذه الآثار تقدم نفسها على شاكلة رسم من خلال (أو تحت) الزجاج.

وإذا عاينا الشكل لاحظنا أن العمق لا يراد به غير كونه سناداً، فهو مصاغ من مادة مذبة ذات حبيبات حيث يستشف مزيج من الألوان الشاحبة، فيحدث إذ ذاك أن ينحل الشكل الخطي خالقاً نوعاً من المفارقة نتيجة المادة الصلبة التي قدمها ونتيجة أيضاً لذلك البياض الذي يحيط به. إن خطة الفنان المعتمدة تخبرنا عن هاجس الفنان المتمثل في بعث لوحة انطلاقاً من العناصر الأكثر بساطة: الخط— المساحة واللون. فينخرط حينذاك في نقاء همه تشذيب اللغة التشكيلية. يؤكد ذلك ما جاء في البيان: «إن على الفن الخالص أن يعاين المتغير فيقبض عليه ويصوغه تعبيراً» غير أننا نتساءل هل بإمكاننا الإحاطة بالمثل الأعلى الذي تهدف إليه الممارسة التشكيلية عند الفنان بلخوجة؟

للإجابة على هذا التساؤل لا بد من الوقوف عند الأغراض التي سيطرت على ميلاد فنه، إن بنية التعبير الخطي التي توظفها آثار هذا الفنان تعكس «نموذجية مثالية» متمثلة في الخط الكوفي. ويتوضح ذلك عبر الحركة والإيقاع والتناغم. يضاف إلى ذلك البحث عن عنصر ثابت هو عبارة عن نموذج استطيقي / جمالي يبرره تحول العلامات لدى

معاينتنا هذه المتاهة. إن شكل هذه المتاهة بالنسبة لظاهرة التجريد التي ينطوي عليها، فهو حسب قول «م. بريان»: «عبارة في الآن نفسه عن فكرة وشكل، رمز ورسم تشكيلي» وحسب هورفورد: «هي رسم ينم عن بعد رمزي وإيحائي يحاور المرء، وهي أيضاً ظاهرة مجردة تختزل المسار الإنساني. وهي أخيراً وفي ذات الوقت درس موجه إلى الإنسان يدعوه إلى التخلي عن درب الرذيلة ليبلغ مركز ذاته فيتحرر وينعتق» إن الفنان يجد في التجريد لغة ترمي بجذورها في تربة الفن الإسلامي الأصيل.

إن هذا الميل إلى التجريد ينبع حسب تأويلات م. بريون من روحانية هذا الشعب الصحراوي الذي تعود على الفضاءات الشاسعة الفاقدة الشكل، تلك التي لا يمكن مسرحتها تعبيرياً لأنه لا سبيل إلى استكناه الظاهرة الألوهية إلا في صيغة سامية ومتعالية. إن هذا التصور الشرقي قد تطور على يد «ورانجير» الذي اعتبر أن المقاربة التي تعتمد هذا التصور «تهدف إلى إيجاد عالم يفرض حضوره انطلاقاً من المعرفة الحدسية المطمئنة».

إن الفنان— عبر ممارسته— يبعث الحياة في الركام الثقافي القديم فيعيد إليه النشاط ويدفع به إلى الحركة ضمن إطار تاريخي محدد.

كما يبقى الجانب المعماري حاضراًفي كل الآثار الفنية. أما دلالته فلا تخفى على أحد لأننا نعرف أن «السكنى والمقر هما الرمز المجسد مادياً للنظام الاجتماعي» حسب ما يؤكده رجال السوسيولوجيا. كما أن الرسم التشكيلي الذي أنجزه الفنان بلخوجة هو أيضاً صياغة ثانية لفضاء لم يعد يتطابق والتحول الذي يشهده المجتمع. إن الفضاء يجسد النظام والسنن المعتمدة والمتوخاة من قبل المتساكنين. فالعنصر الفضائي هو حسب قول «لور واجورهان» يقوم وينبني ويحيل على التركة الرمزية المستغلة من قبل المجتمع اعتماداً على الاصطلاح الإيقاعي الذي يشمل الأيام والمسافات ويدمجها ضمن نسيج اصطناعي متداخل.

ثم إننا لاحظنا أن فن الرسم ممارسة ايديولوجية وتشكيلية. تضاف إلى ذلك إشكالية جديدة يطرحها فن الرسم هي اعتماد قراءة جديدة في مقاربة الفضاء التشكيلي.

وهذه المقاربة الجدية تتحدد من خلال مستويين:

ـ مستوى الشكل ويختص باعتماد العلامات التشكيلية المجردة اعتماداً كلياً ونسقياً حيث يستشف من خلال ذلك الأنموذج المثال المعبر عن التراث الثقافي الذي أفرزه معتمدين في ذلك على الإيقاع والتناسق فحسب.

ـ المستوى المضموني ويختص بمسرحة التركة الثقافية ضمن إطار المؤسسة الحديثة. وهذا يعني اقتراح واعتماد قراءة حديثة للماضي أو ما يسمى في الحقل السياسي بإحياء الجانب الأصيل في التراث الثقافي. وعلى نفس الدرب يحذو نجا المهداوي والحبيب بوعبانة هذا المنحى. ويمكن اعتبار الفنان بلخوجة هو الفنان الأول الذي أعطى الوجهة الحالية للخطاب الفني، فمنهجيته تعتمد على تحديث المعنى الاستطيقي (الجمالي) الإسلامي في محاولة جادة هدفها التواصل الشامل على قاعدة العلامات المجردة قصد بعث نظام دلالي مستقل.

ولا ننسى أن حضور العلامة التعْبيرية الخطية في فن الرسم موضوع تمحورت حوله التجارب الفنية في الوطن العربي وكذلك في إيران عبر أعمال. . زندرودي . . و. . بيريان. فملتقى الفنانين العرب الذي عقد في بغداد (1974) وفي الرباط (1977) بين لنا وحدة الرؤية التي تنبع حسبما أكده الناقد الناصر بن الشيخ من نفس الواقع الفني العربي الواحد رغم الانقسامات السياسية لأن الظاهرة جليلة، ذلك لأن المسألة اجتماعية وليست سياسية. وهذا الرأي يبقى مطروحاً ويمكن مناقشته فيما يتعلق بالفصل بين السياسي والاجتماعي واعتبارهما للحركة الفنية.

وفي الإشارة إلى الخط باعتباره ظاهرة تعبيرية فنية يجب التأكيد على أن هذه الظاهرة من حيث خلفيتها الايديولوجية تهدف إلى الرجوع إلى الروافد الأصيلة.

* نجا المهداوي

نجا المهداوي فنان لا يفتأ يسائل نفسه: «من أنا؟ من نحن؟ مازادنا في ميدان فن الرسم؟ أين أبجديتنا»؟

هذه الوقفة التي تتسم بالنقد الذاتي هدفها البحث عن الذات والبحث عن صورة الجماعة. ويمكن أن نعترض على هذا الموقف لكونه يتضمن تناقضاً من حيث المبدأ. فهو يعتمد النقد الذاتي والمراجعة، وفي ذات الوقت يفرض نمطاً جمالياً بديلاً. فما هي الأصالة؟ هل هي توحدنا بتاريخنا؟ أم هي مجرد تلبية حاجاتنا الحالية؟

إن مناقشة المسألة تبقى مفتوحة، أما الفنانون فقد قدموا عبر أعمالهم أجوبة متعارضة.

فبالنسبة إلى الفنان نجا المهداوي يكمن الحل في: «الإعراض عن الثقافة الغربية لصياغتها مجدداً وفهم عالمنا الحالي»

فهل نفي الثقافة الغربية ممكن؟ حول هذه المسألة المرتبطة بعلاقتنا بالغرب كتب هشام جعيط: «مهما اعتبرنا هذا الحدث التاريخي اعتباطياً وتعسفياً وجائراً فإنه لا سبيل إلى التنصل من مسؤليتنا تجاهه»

وفي إطار أزمة الوعي الشاملة هذه يمكن وضع آثار الفنان نجا المهداوي وبوعبانة وبن الشيخ: فأعمالهم تتوق إلى إيجاد نوع من صيغة المصالحة بين الثقافتين الشرقية والغربية دون الإعراض أو الإسقاط أو التضحية بإحداهما. فالإعراض عن الثقافة الغربية يبدو أمراً غير ممكن. ولقد بين العروي، أن التخلف الذي أوجدته أوروبا يمكن تعويضه بالتمسك بقيم وهوية وثقافة وحضارة أخرى...

وفي معرض حديثه عن هذا المأزق أشار الفنان نجا المهداوي إلى أنه بالنسبة إليه: (قد وجد في وضع ثقافي «مطعم») بانتمائه إلى الغرب لهذا فهو لا يفتأ يسائل نفسه دائماً، إلا أن اعتماد الخط العربي كشكل تعبيري عن طريقه يمكن الانضمام إلى الإسلام بتوخي رؤيته الفنية يبدو أمراً صعب المصالحة مع المفهوم الحديث للفنان المبدع. فبالنسبة للفنان المسلم فإن الفن في صيرورته المطلقة هو مثل أعلى لا يمكن بلوغه والتواصل معه إلا عبر الحدس. وما الفنان إلا وسيلة وقعت تعبئتها. لهذا يمكن اعتماد تسميته بالفنان «الحروفي» لأن ذلك يتطابق وواقع الأشياء.

والفنان نجا المهداوي يطالب بالعنصر الحرفي في الفن لأنه عنصر أساسي.

فلوحة الفنان نجا المهداوي «فن الخط العربي» تكشف لنا عن اهتمامات الفنان الأولية ونعني المقاربة الإيقاعية لعلامة الحرف. تلك التي لا وجود لها إلا عبر حضورها التشكيلي.

* الزبير الأصرم
(فنان ناقد تشكيلي/ تونس)

* ترجمة: عبد العزيز بن عرفة

«اللاّمتوقع»

في الفن التشكيلي

ها هو الفنان التشكيلي أمام مادته. هذه التي قد تكون قطعة من قماش أو من الورق المقوى، أو قطعة من خشب. إن تعدد ظواهر مادة الفنان لا يهم. البياض وحده يغريه ويحفزه. وعليه أن يشرع عمله. الكل يتوقف على تلك اللمسة الأولى أو على تلك الحركة الأولى التي تنطبع على المادة وهي تعلن ميلاد صيرورة الفعل الإبداعي.

هكذا يشرع الفنان في عمله ومعه لوازمه وطريقة تناوله لمادته بما يشفع ذلك من دراية بتقنياته وتمكنه منها. يندفع نحو مادته فيرسم بذلك المسار وهو يمرر اللمسة أو يلقي بقعاً تستلقي واضحة على اللوحة، وتصبح مظهراً جديداً على البياض بلونها الناصع أو القاتم، كما أن شكلها يخلف أثراً لم يكن في الحسبان. وهكذا فإن صيرورة العمل قد ابتدأت. فينشأ الصراع وتبرز النتائج. فالفنان لا يكتفي بالقول بل يضيف تجربة تعبيرية كبعد آخر استمده من لوازمه وأدواته التي تضفي على الشكل بعداً إضافياً. إن الخط يتشكل بوحي من فطرة الفنان وسليقته فتتكون الزوايا وتتحد الأبعاد، والفنان– وهو يعمل– يلاحظ أن الأثر يتطابق مع المشروع الذي توقعه وسطره سلفاً...

ذلك أن الفنان سواء كان ينسخ أثراً أو ينقل مشهداً أو يخط رسماً أو يرتجل لوحة فإن شعوراً غريباً يخامره: بالنسبة إليه هنالك دائماً الشيء الذي لم يكن في الحسبان شيء يتجاوزه هو ولكنه يقذف به في كل لحظة في فضاء المفاجأة وعالم الغرابة. وهذه المفاجأة تكون أحياناً سارة وأخرى مزعجة بل تدميرية بل هدامة تخيب أمله أحياناً كثيرة!

الفن التشكيلي كصيرورة كشف

إن الأسباب المتعددة التي تحدد الأثر التشكيلي تضع الفنان في موقع لا يكون فيه باستطاعته السيطرة الكاملة أو حتى الجزئية على أثره ولا حتى استكشاف معالمه الأخيرة، فتكون الأثر التشكيلي يخضع لكثير من العوامل المختلفة التي تتضافر فيما بينها. وفي تكونه هذا ينحو منحى تصاعدياً ومن ضمن هذه التأثيرات أو العوامل يمكننا ذكر ثلاثة منها:

* عامل اللاوعي: فكينونة الفنان تشتمل على قوى غافية مكنونة في «لا وعيه» وتأخذ في العمل على مدى صيرورة الفعل الإبداعي.

* عامل الوعي: فالفنان يحاول أن يستغل جميع إمكانياته العقلية الواعية في خدمة الأثر التشكيلي.

* ثالثاً: المعطيات المادية للأثر (المادة— الأداة— وجسد الفنان) وهذه العوامل الثلاثة تعمل في الأثر كل حسب قانونه الداخلي ومتطلباته الخاصة فمادة الفنان لها قوانينها الخاصة بها من حيث طبيعتها الكيميائية والفيزيائية تفرضها على الأثر ومن ثم تحدد شكله، ولكنها توفر له في نفس الوقت احتمالات لا نهائية لصياغة وتشكل الأثر.

فاللوحة قد تكون زيتية وقد تكون مائية، ولكن المادة ليست لها صفة الحياد حسب ما قد يذهب الزعم بنا. الكل يتحدد انطلاقاً من طريقة التناول وكيفية المقاربة. فقد تكون العملية التشكيلية معتمدة على القماشة. ولكن لهذه القماشة شكلها، وهي تخلف أثراً يميزها عن غيرها. فالأداة التشكيلية الأكثر شيوعاً بيننا تخدعنا في العديد من الأحيان أي قد تحدث أثراً وتخلف شكلاً لم يكن في الحسبان. إن يد الفنان التي هي امتداد طبيعي لدماغه ولبصره تبقى في العديد من الحالات غريبة عنها. إن يد الفنان هي قبل كل شيء عنصر فيزيولوجي، جزء من جسده كمادة فيزيائية تعمل وهي محكومة بطبيعتها السيكولوجية والفيزيولوجية والمادية. إن اللاوعي له دور كبير في عمل الفنان التشكيلي ولكن ذلك لا يعني أن الأثر التشكيلي لا يخضع لأي صرامة عقلانية موجهة له، فهذه الصرامة تظهر في لحظة اختيار الفنان التشكيلي لأدواته ولمادته وكذلك في طريقة

تناوله ومعالجته للأثر وفي توخيه لتقنية فنية معينة دون أخرى. لكن هذه التقنية ما هي في الأخير إلا عمل الدماغ ذاته. لكن الرغبة في خلق لحمة من الروابط والتناسق المتين بين قوى الوعي واللاوعي (تلك القوى المتعارضة فيما بينها والتي تعمل كل منها حسب قانونها الخاص بها) يعني إيجاد صيغة من التجانس والتكامل حتى نتخلص من هيمنة سلطتها. وهذا يعني القبول بمستقبل الأثر الفني وهو يتخذ شكلاً خارقاً ومفاجئاً لم يكن في الحسبان، ولا بالإمكان التنبؤ به.

الكلاسيكية: تخطيط الأثر وإنجازه متطابقان

إنّ الرؤية الكلاسيكية ومعالجتها للأثر الفنّي لم تكن على بيّنة من تداخل العناصر المتشابكة للأثر وللقوى المتعارضة (الواعية واللاواعية) الفاعلة فيه المكوّنة له والتي تحكم صيرورته: كانت معالجة سلبيّة، إذ هي تعتبر الأثر الفنّي مجرّد إنجاز ارتآه وسطّره الفكر مسبّقاً حسب قواعده ومتطلباته الصارمة ومبادئه المسبّقة: فالفنّ الكلاسيكي يطابق بين البداية والنهاية. وليس هنالك من فرق بين التخطيط للأثر وكيفيّة إنجازه، فهو فنّ التطابق يلغي المفاجأة وينفي الغرابة، يقول الفنّان الكلاسيكي أنقر «الفنّان الجيّد هو الذي تمكن من حذق مهنته ومن القدرة على محاكاة الطبيعة. ويتجسّد ذلك عند شروعه في عمله: لحظتها يكون قد استحضر في ذهنه كامل جزئيات وتفاصيل لوحته فيسترسل في إنجازها دون توقف أو تردّد».

المفاجأة حافز على الخلق الفنّي

منذ بداية هذا القرن، ومنذ مارسال دوشان بالخصوص، وظهور الحركة الدادائية لم نفتأ نتكلم عن الصدفة وعن دور المفاجأة في الفنّ، بل قد أصبحت للمفاجأة وللغرابة خصوصيّة يتسم بها الفنّ الحديث بصفة عامّة. إنّ الرؤية الفنية الحديثة تتعارض كلياً مع الرؤية الكلاسيكية التي تنشد الكمال في الأثر وفي «الصنعة» وفي التقنية المتوخاة، فالفنّان الحديث أسّس قيماً جديدة. ولم يعد ينشد الكمال بل ينشد الفوضى ولم يعد ينشد التناسق بل اللاتناسق.

وروح المغامرة هذه التي سادت في ميدان الفن التشكيلي الحديث كانت نتيجتها إنجاز آثار فنية تنشد المفاجأة والغرابة في الأثر. مما يبعث الحيرة في النفس ويستفزّ الحسّ ويدعو إلى الدهشة نتيجة ما تحدثه التقنيات والأشكال الغريبة. الفنّان الحديث هو الذي ينطلق من الأشياء اليومية الأكثر شيوعاً، هو الذي يجرّب مادّته وحظّه ويلج عالم المغامرة. وليس لهذه المغامرة من هدف إلّا ارتياد المجهول وتحقيق الغرابة وتفجير الاحتمالات. فممّا يسم المغامرة أساساً هو الحركة وتفتّحها على المستقبل وعدم الاكتمال. فهي مغامرة غامضة، مسكونة بالتناقض محفوفة بالقداسة. هذا هو الأثر التشكيلي الذي ما انفك يؤسّس مستقبله وهو يخضع لكل التغيرات ومفتوح على كل التحوّلات.

والفنّان التشكيلي في مغامرته هذه يفتح ذاته على عالم من الاحتمالات يتّسم بالارتجال المتعمّد ويقذف به في عالم جديد. فهو وإن خضع للأحداث لا يتعامل معها إلّا كأحداث منفصلة دون أن تكون محكومة بقانون السببيّة كما هو الشأن بالنسبة للفنّ الكلاسيكي. إنّه فنّان يبحث عن خلاصه في عالم زاخر بالاحتمالات.

السيميولوجيا في الفن التشكيلي

مع الغزو اللساني ظهرت السيميولوجيا كرافد من روافدها. أما عن العلامة التي جمعت بين السيميولوجيا والفن التشكيلي فتكمن في إيجاد جهاز نظري قادر على الإحاطة بمواصفات الظاهرة التشكيلية ومن ثم البحث في دلالتها والنفاذ إلى معناها، فمقاربة اللوحة التشكيلية لفهم تركيبة مدلولاتها يتطلب طريقة منهجية تطرح في إطارها مواصفات المعنى.

وبهذا تكون العملية السميولوجية تهدف قبل كل شيء إلى مواصفات البنية التشكيلية لأننا لو بحثنا فإننا لا نجد لغة تقنية قادرة أن تصف الظاهرة التشكيلية من حيث بنيتها، فالظاهرة التشكيلية تشتمل على مجموع من الدلالات ولكن هذه الدوال ليست لغوية. إنه لا يوجد حقل نظري يقدر أن يصف هذه الدلالات.

كان البحث شيئاً فشيئاً عن حل لهذه المشكلة التي تشتمل على مواصفات البنى التشكيلية في مستوى أول، ثم البحث في المركب الدلالي للظاهرة التشكيلية في مستوى ثان. فالظاهرة التشكيلية تشتمل على دوال ليست لغوية. كان البحث ينطلق أولاً من دراسة البنى الشكلية. أما القواعد التي ترتبط بذلك فجعلها لها مساس بالبرسبكتيف. وفي مستوى ثالث يتعين إيجاد نظرية لتوليد الدلالة فيما يهم الظاهرة التشكيلية، واعتبرت اللوحة في هذا المضمار نقطة انطلاق لكل رؤية ابستمولوجية. وفي مستوى رابع لا بد من دراسة التحولات الدلالية في إطار الممارسة التحليلية وتحديد مستويات هذه المدلولات وكل مستوى من هذه المستويات يشكل نسقاً مفهومياً أرقى يشمل ويغطي المستويات

التي سبقت. فيمكن أن نصف ذلك بأنها طريقة استقرائية. إنها عملية تتمركز حول تشذيب النظرية فيما يهم موضوعاتها كالنص أو المركب الدلالي. والنتائج التي تصل إليها لا تعتبر نهائية بل يجب أن تراعي كل التحولات النظرية ويجب أن تنتهي في نفس الوقت إلى بعض المصادرات التي تشكل فيما بينها نسقاً يضبط توجهها العام، فعليها أن تراعي دائماً حضور الظاهرة التشكيلية وإن كانت تشتمل على مجموعة من المدلولات، إلا أنها ليست بالضرورة لغوية. ولا ننسَ أن الكلام واللغة شيئان متميزان، فاللغة لا يمكن لها أن تكون معادلاً فنياً استعارياً، تعبيرياً، ولكنها البناء التحتي لمثل هذه التجارب التعبيرية.

فالجهاز التعبيري ليس جهازاً منطقياً يخضع لنسقية التواتر، بل إن الدلالة تنشأ من هذا التصادم بين الممارسة التعبيرية والنسق التحتي الذي تنطلق منه لتفجره، فالأهمية متجهة أساساً إلى أسبقية المدلولات ولو كان هذا المدلول غير لغوي، فالقانون الذي يحكم صيرورة هام جداً.

المركب الدلالي

إن البحث عن قانون يحكم نسقية مدلولات غير لغوية يجعلنا نماثل عملنا هذا ونحاذيه على شاكلة القواعد التي تتحكم بالنص أو بالخطاب وهذا يعني الانطلاق من نسق سابق لكل توليد دلالي يكون في أسبقيته هذه «مسبوقاً» بدلالة «ما قبليّة». وهذا يعني أيضاً القول بنسقية التواتر. إلا أن النسق التواتري والمعادلات التعبيرية لا يتجانسان، فقانون التأليف والتركيب في صيغته السردية لا يوفر سهولة التناول، بل قد يعقده، وما يمكن أن نتشبث به (فقط) هو أن المعادلات التعبيرية التي تتوفر في السرد يمكن اعتبارها معادلات تعبيرية بالنسبة للوجه. وهذا الزعم ينطلق من الاعتقاد السائد والقائل بأن أي مستوى من الدلالات في جزئياته يمكن رده إلى مدلولاته، أي إلى الفواعل التي تمسرحه، فالدال كوحدات مدلولية له مكانه بالنسبة لهذا المستوى، أي له دور في تحول المقطع: كالمقطع السردي ومسرحة اللوحة، أي أنه يشوش السردي أو انه السردي الذي لا يمكن رده إلى نموذجه الأول في أسبقيته وفي قاعدته.

هذا الدور في عملية التحول الذي يلعبه الدال هو ما يشكل خصوصيته، إلا أننا يجب أن نسجل أن المقطع السردي الصغير هو مجرد تعلة فيما يهم اللوحة التشكيلية دون أن تحتل مكاناً مهماً بالنسبة لمسرحة اللوحة، أي أنه لا يمكننا من أن نحدد النسق أو أن نتنبأ بتمفصلاته ولا حتى بالعلاقات التي يمكن أن تحدث، أو بالتوازن في نسيج عناصرها هو صياغتها البلاغية، بل إنه لا يحدد توظيف اللون كما لا يحدد القراءات أو مقاربات اللوحة، هذه المقاربة التي تحدد توظيف المدلولات ضمن النسق في كليته، فإلغاء القانون السردي كمصادرة ننطلق منها في مقاربتنا للوحة، يمكن اعتبار ذلك خصوصية من خصوصيات التعبير التشكيلي، لأن التعبير التشكيلي لا يعتمد على الكلام أي على التواتر ولكن يمكن اعتبار اللوحة نصاً لأننا نستطيع أن نصف عناصرها. إلا أنه نص من نوع خاص، أي لا تحكمه نسقية سردية. لهذا كانت مقاربة اللوحة التشكيلية تعتمد على مراحل عدة في قراءتها وخصوصيتها: إنها توظف مركباً دلالياً لا يمكن تحديد نقطة انطلاقه وارتكازه، فهو مجموعة من الدلالات لا يمكن للعملية الاستبدالية أن تتعامل معه، وبالتالي فإن تأويل اللوحة التشكيلية تأويل لا تحكمه ضوابط، فالنسق التأويلي الذي يقارب اللوحة التشكيلية يبقى دائماً مفتوحاً، إذ تعودنا مقاربة اللوحة التشكيلية دون أن نعير مثلاً اهتماماً للون كدال وكأنه عنصر لا يتوظف ضمن بنية تشكيلية، لأننا في مقارباتنا كنا متأثرين بالنسق السردي.

إن تأويل «النصوص التشكيلية» لا يعتمد على منهجية دقيقة وصارمة، فاللوحة في هذا المضمار كأنها شوارد من المعنى لا يمكن التنبؤ مسبقاً بتوالدها الدلالي، فعلى ماذا تعتمد —إذن— هذه المقاربات إذا لم تنطلق من التوظيف البنيوي للعناصر؟ إنها تعتمد على المرجع. وبتعدد المرجع يتعدد التأويل. من هنا تطرح إشكالية القراءة فالهاجس المرجعي يجعل مقاربة اللوحة التشكيلية أمراً صعباً. وقد يتعقد هذا الأمر أكثر إذا اعتبرنا في هذا المضمار التشكيلي أن الفوارق بين الدال والمدلول تكاد تنتفي وتكون معدومة.

لهذا لم يعد الأمر يتعلق فيما يهم أي قراءة بالوحدات أو العناصر التي في بنياتها وفي تراكبها تولد الدلالة، فالأمر بالنسبة للوحة التشكيلية لا يتمثل في مسح النص والتمكن

من مواصفات وحداته. إن مسح النص السردي يصدر عن عملية تحليلية تقام في إطار نسق له وحداته وعناصره، وبالتالي تصبح العملية السيميائية جهازاً نظرياً وصفياً، خصوصاً وإن الدال بالنسبة للنص السردي لا يطرح مشكلة، فهو مصادرة نظرية يمكن الانطلاق منها. أما بالنسبة للنص التشكيلي فالدال يطرح أكثر من مشكلة.

ويمكن لنا أن نتساءل: هل أن الدال هو وحدة وظيفية فقط لا يمكن فهمها إلا في إطار علاقاتها بغيرها من الوظائف؟ وهذه العلاقة يمكن أن تكون ترادفاً أو تضاداً أولا تناسباً؟

إن البنية ليست ما قبلية، ولأنها كذلك فهي ليست القاعدة التي تدفعنا إلى تحديد وظيفة عنصر معين ومعاينته ضمن علاقاته بالعناصر الأخرى مشكلاً الكل نسيجاً نسقياً متكاملاً.

الموضوع السيميائي

في هذا الإطار يمكن للظاهرة التشكيلية أن تطرح إشكالية. وداخل إطار هذه الإشكالية يمكن لها أن تولد وتفرز مدلولاتها. وهذا يعني أولاً إقامة جهاز وصفي سيميائي ويعني ثانياً دراسة البنيات المعنوية ومدلولاتها.

إلا أن الممارسة الوصفية لا تكفي لتكوين الموضوع السيميائي. إن تحديداً للموضوع السيميائي يتطلب عدة أنساق لغوية متداخلة، بل إن تأسيس القول ببنية سيميائية لا يعني فحسب تحديد الموضوع، بل يعني كذلك البحث في الطرق المعتمدة لتوليد الدلالة في إطار الحقل المعرفي الذي يتناول هذا الموضوع بالبحث. وهذا يعني تنزيل موضوع معين ضمن حقل نظري مغاير لما كان عليه من قبل. وهذه العملية التي بمقتضاها يقع تنزيل موضوع معين ضمن حيز نظري دقيق هو الصيرورة الجديرة بالاهتمام. وبتداخل الحقول السيميائية يمكن تحديد طبيعة الدال المطلوب.

إشكاليات منهجية

تبعاً لما سبق لا يمكن أن نتحدث عن منهج بالمعنى الدقيق، بل يمكن أن نتحدث

عن استراتيجية وصفية غير قادرة– مؤقتاً– على أن تكوّن لها من الخصوصية والدقة بحيث تشكل منهجية. والمشكل الذي يطرح في هذا الإطار لا يهم الجهاز الوصفي بقدر ما يهم العملية، إذ الصيرورة التي بمقتضاها تتولد الدلالة، أي تحديد البنية السميولوجية كحيز له خصوصياته وحدوده ومميزاته، وما لم تتم هذه الخصوصية وهذا التمايز– فإن النسق التأويلي يبقى مفتوحاً، لأن الموضوع السيميائي لم يقع رسم حدوده بعد– وهذا يعني أن الجهاز الوصفي يبقى نسبياً.

إن كل نشاط سيميائي لا بد وأن يقيم جهازاً وصفياً قادراً على معاينة الموضوع السيميائي بذاته، وأن يتتبع مراحل الصيرورة التي بمقتضاها تقرر البنية تولد دلالتها*

* جون لويس سيغار
(باحث فرنسي في السميولوجيا التشكيلية)
(ترجمة: عبد العزيز بن عرفة)

تنافذات مع الناقد المسكون بالرعب

هل من جواب ؟

من منّا ينكر مدى ما يكابده الكاتب التونسي من ازدواجية الدّور الوظيفيّ وكأنّ قدره أن يظلّ محكوماً عليه بالتذبذب بين وظيفتين: العمل من أجل الحياة، والإبداع من أجل الحياة، وكلاهما ضروريّ بشكل أو بآخر.

أيتخلّى الكاتب عن وظيفته الأولى إلى الكتابة ؟ ولكنّه في هذه الحالة سيموت جوعاً بالتأكيد. . . لأن الإبداع الأدبيّ لا ولن يدرّ ربحاً وفيراً على صاحبه مهما فعل لترويجه. . . . فهو بضاعة على أهميتها غير تجاريّة بالمرّة ولا ينبغي أن تكون كذلك. . . . أم يكتفي بوظيفته الأولى أي بالعمل الإداري وينصرف عن الكتابة نهائياً؟ ولكنّه في هذه الحالة سيموت أيضاً وبموته سيموت فكر وتتكلّس عقول وتتبلّد نفوس. . . .؟ إذن مالعمل ؟ . . . . سؤال مشروع جدّاً نطرحه على المسؤول تلو المسؤول حتى نجد له جواباً بحجم المرحلة . . . .

يوسف رزوقة

عبد العزيز بن عرفة: ناقد مسكون بالرّعب وبالكلمات لا يني يسافر بحثاً عن الصوت الضائع. . . مجنون حتى الحكمة وماء حائر لا يستقرّ على حال. صدر له مؤخّراً كتاب نقدي «الإبداع الشعري وتجربة التخوم» حوله وحول المؤلف كانت هذه التنافذات:

* أين كنت؟ ما هذا الغياب؟

- كنت فعلاً ماضياً ناقصاً. أي حضوراً لايفتأ يحضر دون أن يحضر تماماً. أو هو

حضور لا يفتأ يحضر دون أن يحضر كليّاً أو ربما هو غياب لايفتأ يغيب دون أن يغيب نهائياً. أو هو لإمعانه في الحضور لا يفتأ يغيب.

وتدقيقاً فلقد غادرت البلد يوم 17 أكتوبر 1987 ومكثت هناك بفرنسا إلى يوم 12 جوان 1988 حيث أقمت بمدينتين هما: بوردو وباريس. ولقد أفادتني كثيراً هذه الإقامة بفرنسا إذ كانت لي لقاءات مكثفة مع العديد من المفكّرين الغربيين أذكر منهم «ليسات مولين» «فرانسوا وال» وخصوصاً «جاك دريدا» الذي كانت لي معه محادثات مطّولة، وإنّي لأعد القرّاء الكرام بنشر الحوار الذي قام بيني وبين هذا المفكر الفذّ.

* صدر لك مؤخراً عن «الدار التونسية للنشر» كتاب نقدي مهرته بـ «الإبداع الشعري وتجربة التخوم» أمازلت مقيماً على اقتناعاتك المبدئية أم أنك كعادتك مسافر من عالم إلى آخر..؟

ـ لتسمح لي أن أستغلّ هذه المناسبة لأتوجه بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ الجامعي توفيق بكار الذي أشرف على هذا العمل المتواضع، وأقصد كتابي الأخير «الإبداع الشعري وتجربة التخوم». لقد دفعت إليه بهذا العمل باعتباره مدير سلسلة «علامات» بالدار التونسية للنشر فنال إعجابه وأشاد به ودفع به إلى النشر. ولولا هذا التّضامن الابستمولوجي من قبل الأستاذ توفيق بكّار لما كان هذا الكتاب. فأنت تعلم أنّ الأستاذ توفيق بكّار كان أوّل من بادر بإدخال مناهج النقد الحديثة إلى قاعات كلية الآداب وإلى ساحتنا الثقافية في وقت سادت فيه الرؤى الكلاسيكية والتصدّي لكلّ مجهود ينزع منزعاً حداثيّاً. لقد شجّع الأستاذ توفيق بكار كلّ نَفَس جداثي بشرط أن يتّسم بالجديّة وبالنضج.

أمّا عن كتابي في حدّ ذاته فتجدر الإشارة إلى أنّ ما انطوى عليه لا يدّعي الإحاطة، فحجمه لا يتجاوز المائة وأربعين صفحة. إنّ أهمّ ما يسم هذا العمل، حسب رأيي، هو البعد الابستمولوجيّ. فلقد حاولت أن أتمثّل العديد من الأنساق المعرفيّة الحديثة، سواء في حقل الفلسفة أو في حقل اللّسانيات أو في حقل التحليل النفسي اللّاكاني، مخصباً هذه الحقول المعرفية بعضها ببعض من خلال حوار ديمقراطيّ

أفقيّ من غير التواءات أو عقد. ولقد ساعدني في ذلك معاشرتي السابقة للنصّ والإرث الماركسيين. ثم انطلقت من هذه الأنساق ومن رؤية للعمل الفني اكتسبتها شيئاً فشيئاً من خلال معاشرة النصوص الإبداعية فطبّقت هذه الأنساق وهذه الرؤى على متن شعريّ حديث متناولاً بالتحليل بعض النصوص الأدبيّة مثل كتاب «الملاّجة» لمحمد عمران وورقات من كتاب الترحال لمحمّد كمال قحة وقصيدة صحراء للصغير أولاد أحمد.

لقد مضى على هذا العمل أكثر من ثلاث سنوات بعد إنجازه فهل ما زال يمثّلني؟

لا شك أنّ المفاهيم النقديّة في تحوّل مستمرّ. والظاهرة الإبداعية تختلف صورتها من جيل إلى جيل ومن وقت إلى آخر فلا بدّ لي من أن أثور معتقداتي باستمرار حتّى لا أمكث في نفس المكان لكن دون أن أتنكّر للنّواة الأولى التي تظلّ على الدّوام تخصب مثل هذه التحوّلات. فاطّلاعي الأخير على فكر ونصوص جاك دريدا واكتشافي لكينيت وايت وميشال دو سيرتو ولآخرين وإعجابي الكبير بالشاعر ريني شار ـ لقد قرأت جلّ الدراسات الجامعية التي كتبت حول هذا الشاعر ـ إنّ اطلاعي على ذلك كلّه تضاف إليه تجاربي الذاتيّة من هزائم ومن إحباطات أو من انتصارات مؤقتة وغير نهائية دفع بي قدماً نحو استكناه تلك القارّة العذراء أو تلك الغرفة الباردة أو ربّما تلك الهوّة الفارغة التي تحوم حولها الكتابة الإبداعية ممتطية جناح الاستعارة مكسوّة بزيّ بلاغيّ....

* ماذا أفدت من تواجدك في باريس؟

أي طقس وجدت وأي معني؟

ـ لا شكّ أنّ باريس بالنسبة لي تعتبر بمثابة نظام من العلامات. فكلّ منّا يقرؤها حسب مخزونه الثقافيّ. ويخترقها بكلّ ما يزخر به ماضيه من تجربة في حقل القراءة فهناك «باريس برباس» وهناك باريس الحي اللاتيني إلخ..

أمّا أنا شخصيّاً فقد فسحت لي إقامتي بباريس المجال للتعرف على العديد من الحساسيّات المختلفة عنّا؛ كما أنّي أعجبت كثيراً بالعديد من الأماكن مثل متحف أورسي الذي أعجبت به كثيراً وأخيّره شخصيّاً على متحف اللّوفر. فمتحف أورسي يبدو أكثر

حداثة فيما يشمله من لوحات «لفون كوك» والانطباعيين إلخ . إنه أقرب إلى جلدي وإلى مزاجي . أعجبت كثيراً «بسانت دوني» ، بهذا المكان تحلّ العديد من الحساسيّات وتتعدّد التوجّهات وتتنوّع التظاهرات الثقافية والفنيّة والفكريّة دون أن ينفي الواحد منها الآخر. فكأنّك على طول اليوم في سفر وأنت لم تغادر نفس المكان . إلى جانب ساحة «سانت دوني» هناك مركز «جورج بومبيدو» والمشهور هو عبارة عن مركّب ثقافيّ تتباهي به فرنسا ويجعل منها، ضمن مركّبات أخرى، موطن إشعاع ثقافيّ.

وإقامتي بباريس أتاحت لي الفرصة أيضاً لزيارة معهد العالم العربي حيث نجد بهذا المركّب الثقافي العربي الذي لا يقلّ قيمة عن مركز «جورج بومبيدو» حضوراً ثقافياً لكلّ دولة عربيّة ما عدا مصر. ولكم كان فرحي عظيماً ومتفاقماً عندما دخلت للجناح المخصّص لتونس وخاصة عند مشاهدتي لوحة من ألواح الفنان نجا النهداوي . وهي لوحة كبيرة تتضمّن تشكيلاً فنيّاً للخطّ العربي . وتجدر الإشارة إلى أنّ التشكيل الخطّي الذّي تنطوي عليه اللّوحة يتضمّن من مستوى إلى آخر فضاءات فارغة تسمح بالمرور من مكان إلى آخر حيث توحي اللّوحة بالتواصل وإفساح المجال لكل الأطراف بالتحاور نافية (أي اللوحة) من مساحتها كل ما يوحي بالانغلاق . أمّا زيارتي لقصر فرساي على بعد 12 كلم من باريس فقد مكّنتني من مشاهدة العديد من اللّوحات التّي تحتويها جدران القصر. ويمكن الاطّلاع من خلال العديد من هذه اللوحات على الحروب التي خاضها العرب ضد الافرنج زمن «شارلمان»، وعلى انتصاراتهم وعلى هزائمهم . أمّا الحيّ اللاتينيّ المعروف بتعدّد الكتبيّات الزاخرة بالمؤلفات الحديثة فقد مكّنني من الاطّلاع على كلّ ما جدّ من حديث في ميدان الفكر عموماً والترجمة خصوصاً . فسررت كثيراً عندما اكتشفت فجأة التّرجمة الكاملة للمعلّقات العشر ضمن منشورات سندباد، كما سررت أيضاً بترجمة الشمس في يوم غائم من قبل عبد اللطيف اللّعبي ، وترجمة الجبل الصغير لالياس خوري إلخ .

كما كانت لي بباريس لقاءات مع العديد من المفكرين الذين ساهموا بشكل حاسم في تنمية أفكاري ومصطلحاتي النقدية ورؤيتي الفنية والإبداعية إلخ .

* أين منك مناطق الرعب؟ أفارقتها؟ أم أنه الإيغال بلا عودة في مجاهل السؤال؟

عندما نتكلّم عن الرّعب فلا بدّ أن نحدّد هذا المفهوم ضمن منظومة أفكاري حتّى لا يبقى غائماً.

لا شك أنّ الأمر الأخلاقي قد تمكّن من ذواتنا حتى أصبح حاجزاً يحول دون رغبتنا في اجتياز الممنوع. وكثيراً ما يعمّر هذا الأمر الأخلاقي فيتّخذ شكل الشّحنة النفسيّة مثل الخوف أو الفزع أو الرعب. تلك عوارض نفسية تنبيء لأننا اقتربنا من شيء ممنوع. فالبعض منّا يشعر بالخوف أو بالرعب أو بالفزع عندما يقدم على ممارسة الجنس أو ممارسة الكتابة أو معاشرة الموت. فما هو مخجل أو مرعب أو مفزع أو نجاسة بالنسبة إليّ قد لايكون بالنسبة إليك؛ واختراق الممنوع هو حالة نفسية أكثر من كونه شيئاً موضوعياً. ولقد أخذت عن جورج باتاي أنّ الشعور بالذنب الذي يخترق ذواتنا لا يعدو أن يكون عارضاً من عوارض النهي والأمر الأخلاقي. والتحرّر لدى جورج باتاي من الذنب يستدعي الإقدام عليه دون رهبة والمشي معه إلى آخر حدّ ممكن وخاصة إذا ارتبط الشعور بالذّنب بممارسة الفعل الكتابي أذكر مثلاً أنّ أحدهم صرّح لجورج باتاي مرة أنّه لا يستطيع أن يقدم على الكتابة لأنّ هناك حاجزاً نفسياً يحول دونه ودون مزاولة الفعل الكتابي؛ ربّما هو الرهبة؛ ربّما هو الشعور بالذنب فأشار عليه جورج باتاي بأن يعرض نفسه على طبيب نفساني. والتحليل النفسي اللاكاني يولي الكثير من الاهتمام إلى مفهوم الذنب. كما أنّ التراث الفلسفي يتعرض إلى هذا المفهوم ويطنب فيه القول؛ أذكر مثلاً كير كيقارد ـ مفهوم الذنب أو كما أنّ جورج باتاي أعلن أنّ الكائن الإنساني هو كائن مذنب باعتباره كائن الاختراقات. أمّا كافكا فقد أشار إلى أنه طالما نحن في ذمة الحياة فنحن مذنبون لأنّ الآخرين لا ينفكون يحيلوننا على محكمتهم الأخلاقية.

بعض المحلّلين النفسانيين أشاروا إلى أنّ الصداقة بين كائنين لا يمكن لها أن تطول لأنّهما بحكم المعاشرة المستمرّة ستزول جميع الحواجز الأخلاقية بينهما. الأمر الذّي سيدفع بهما في يوم ما إلى نوع من الصداقة الجنسية؛ وذلك إذا انتفت جميع المحظورات الأخلاقية بينهما. وهذا ما يفسّر فشل الصداقة نسبياً؛ وعلى ما أزعم في مجتمعنا المليء

بالمحظورات . غير أنّ ما أسوقه الآن هو شكلٌ من أشكال الإيغال في مجاهل السؤال حسب قولك .

* لحظة الكتابة لديك . . . متى يحصل التجلّي؟

ـ لقد قرأت أخيراً الكتاب الأخير لعبد الكبير الخطيبي . وإنّي لألتقي في الكثير من النقاط مع فهم عبد الكبير الخطيبي للفعل الكتابي . يقول الخطيبي في كتابه الأخير إنّه شعر في أحد الأيام بأنّ أمّه على وشك أن تموت فهي في أيامها الأخيرة ، ثم إنّ فقدانه لأمّه مستقبلاً سيتسبّب له بالكثير من الشقاء . فعمد إلى تسجيل العديد من المحادثات أجراها مع أمّه آخر أيّامه ثم كان في كلّ محادثة يطلق العنان لأمّه كي تطنب في القول . ونجد تلك المحادثات منشورة في هذا الكتاب ، لا مضمونها فقط بل حتى تكسيرات الصوت وإيقاعه ، ونبضه ونبرته وسكناته .

ومجمل القول أنّ الكتابة لدى الخطيبي سيطرة نفسية إزاء الشيء الذي ضاع . إنّها نوع من الحداد . فالكتابة مرتبطة لديّ بالفقدان ، لا أخفي عليك أنّ جسدي تعرّض في العديد من المرّات إلى الهزّات الصحيّة ؛ وكأنّي أبعث في كلّ مرة من تحت الأنقاض . لا أخفي عليك أنّي فقدت الكثير من الذين أحبّهم وكانوا أقرب إلى حميمتي : منهم صديق شاعر بالفرنسية مات بسجون فرنسا عندما غادرني إلى باريس ونحن مازلنا في صفّ التعليم الثانوي . ثم إنّ ذاتي لا تفتأ تصطدم بالعدم وباللّاجدوى ، وعلي أن أشجّر الصحراء في كلّ مرّة بالكتابة كي أنقذ نفسي من عالم الدّمار الذّي أغرق فيه .

* وبعد؟

ـ كتاب مخطوط أتممته مؤخراً : (الكتابة والاختلاف) ورغبتي الكبيرة في أن أعثر على إحدى الدّور لتتولّى نشره .

وأخيراً فأنا مع القادمين وأنا مع الحساسيات التي تتّطلع إلى الغد مؤمنة بالقيمة الوحيدة التي أؤمن بها ولا أؤمن بغيرها : بالعمل وحده نشجّر صحراءنا ونخصب بعضنا بعضاً .

بالعمل وحده ندخل حضارة النصّ من بابها الواسع . أمّا التكتّلات والعشائرية

وإزاحة الآخرين عن مقاعدهم وفرض سلطة الاسم فلن تفيدنا في شيء؛ بل إنها ستزيد من رسوخ نرجسيتنا وتدعيم فاشيّتنا. بل إنّي أضيف أنّنا لن نستطيع أن نفوز بشيء طالما أنّنا لسنا قادرين على الخسارة.

فيما بعد النهاية واستشراف البدايات

كيف يمكن لخطاب اليوم أن يتمثل مشروع ما بعد الحداثة؟ وهل بإمكانه التحرّر من الظروف الابستمولوجية التي تحدّده وتملي عليه أطرها وتحكم صيرورته؟ ربّما كان مآل كلّ خطاب يروم اختراق هذه الحدود: الهذيان. ذلك أن تلقيه سيصبح أمراً غير ممكن. ورغم هذه الاعتبارات التي أوردناها فإنّنا سنحاول صياغة هذا الخطاب ولو كان نصيب هذا المجهود الفشل.

لاشكّ أنّ النّثر العربي قد عرف تطوّراً وتحوّلاً أثّر في طبيعة الخطاب. إلاّ أنّ النثر في تحوّلاته الأخيرة ورغم مسايرته للمسار العقلاني وتخليه الجزئي عن تخمة البلاغة القديمة مازال غير قادر على الإلمام بتعقيدات العصر ومشارفة الفوضى التي تمور في لاوعينا. فهل بإمكان نثر «طه حسين» — مثلاً — رغم ما يتّسم به من عقلانية أن يكون من السّلاسة والمرونة بحيث يمسك بالغموض الذي لم تشارقه اللغة إلى حدّ الآن ؟ أو بإمكانه تشكيل الرّعب والفوضى والمكبوت التي يشتمل عليها نسيجنا النّفساني في بعده اللاّواعي؟

لاشكّ أنّنا نشهد الآن نثراً، كهذا الذي يمارسه الأستاذ «مطاع الصّفدي» أو الشاعر علي أحمد سعيد (ادونيس) من خلال مقاربته النقدية، يدفع باللغة العربية إلى صياغة ما لم تتعوّد على صياغته وقوله. وفي هذا المضمار يمكننا أن نذهب إلى القول بأن أدونيس وعى المسألة من جذورها ولكن نسبيّاً، فدعا إلى قصيدة نثريّة مرنة تكون قد تخلّصت من العوائق البلاغية والإيقاعية المفتعلة. لأنّ همّ هذه الكتابة (وتبنّي مفهوم

الكتابة يلغي كلمة قصيدة لأنّها تسمية لا تعي أبعاد إشكالية الحداثة) هو القبض على خلجات الذّات: انشطارها. فوضاها. عدم تماسكها. فراغها وخواءها. كما أنّنا نشهد ممارسة نثرية يمارسها الآخر (الغرب). وأهمّ دعوى نادت بها هذه الممارسة الجديدة هي قتل الاستعارة، الكتابة البيضاء، إدخال لغة المشعوذين والسّذّج حيز النّصّ والخطاب، اعتماد البراتاكس (البناء الفوضوي للجملة) والتحلي عن السانتاكس (البناء السليم للجملة)...

مشروعية ما بعد الحداثة مشروعية ثورية تختلف عن كل التراث الثوري الذي سبقها. فهي لا تصاغ في شكل أفكار تقدّميّة ضدّ أفكار رجعيّة. إنّها لا تميّز بين الأفكار في حداثتها وكلاسيكيتها، في رجعيتها وتقدّميتها لأنّ الأفكار قديمها وجديدها بمجرّد دخولها في عالم الرّمز تتحوّل إلى بضاعة في خدمة رأس المال وبالتالي يكون رأس المال نسقاً رمزياً جدليّاً، يوظف الأفكار الرجعية ونقيصها الأفكار التقدّميّة على السّواء فتصبح سلعاً تأخذ شكل العلب الثّقافيّة.

وعليه فإنّ جدل الفكرة من حيث أنّه إثبات ونفي لا يفي بالحل ولا يوفر الخلاص. كما أنّ اعتماد المنطق الجدلي باعتباره نسق صراع الأضداد والتّخلّي عن المنطق الثنائي (منطق الهوية) لا يجعل الوضع أحسن حالاً. وربّما كانت تعزي أزمة الإنسانية إلى أفكارها وإلى أنساقها المفهومية. ربّما كانت أزمة الإنسانية تتمثل في خضوعها للجهاز الثقافي العالمي. وربّما كان مشروع ما بعد الحداثة هو الدعوة للتخلّي عن هذا الجهاز الثقافي العالمي. غير أنّنا نتساءل: هل رفض الثقافة كليّاً موقف جديد؟ فلو بحثنا لألفينا أنّ هذا الموقف قد سبق أن توخّاه سيلين. ذلك الكاتب الذي تعامل مع الفاشية، لا مساندة لأيديولوجيتها، وإنّما لأنّه اعتبر الفاشية هي الطاقة القادرة على تحطيم هذا العالم فنتخلّص منه ومن أعبائه الثقافية التي نرزح مثقلين تحتها.

ربّما كان «الخواء» هو أهمّ مشروعية ما بعد الحداثة. والإشكالية كما يبدو لنا تطرح على الشكل الآتي: هل يوجد موضوعياً عالمٌ مستقلٌ عن الثقافة؟ هل نستطيع أن

نعقل عالماً خارج النظام الثقافي؟ الجواب: إنّ الجهاز الثقافي هو الذي ينظم العالم وينتجه. وإذا كان الأمر كذلك فعلى أيّة هيئة يكون العالم قبل أن يتدخّل الوعي الإنساني ليصوغه دلالة ولغة ومعنى ونظاماً؟ والجواب أنّه: إذا كان لا بدّ للعالم من وجود موضوعي ومستقل عن الوعي فلن يكون هذا الوجود إلاّ حالة من الفوضى، حالة من الخواء، حالة من اللاشيء. لأنّ هذا الوجود لا يصبح موضوعاً معرفياً إلا عن طريق الوعي من حيث هو ثقافة/ لغة/ نظام علامي...

بعض الفلاسفة الغربيين دعوا إلى ثقافة لا تتدخّل المؤسسة في إنتاجها وتسييرها وتوزيعها والإشراف عليها. حتى الجامعة. غير أنّ الأمر يبدو أكثر تعقيداً ممّا يذهب إليه هذا التّصوّر. لأنّ كلّ فعل ثقافي مهدد بالاحتواء. فمهما ادّعى هذا الفعل الثقافي من التّقدّمية والحداثة لا بدّ وأن يتعلّب سلعة رأسماليّة أي امتلاء رمزيا.

وربّما كان «الخواء» هو هذه الطاقة من الفوضى التي لم تنتظم بعد في نسق رمزي/ ثقافي. يكون مشروع ما بعد الحداثة مشروعاً يدعو إلى الدّمار الكامل. وحسب اطلاعنا، فإننا لا نعرف رواية عصرية طرحت هذه الإشكالية بالحدّة التي طرحتها رواية «مارس» للكاتب الألماني فريتز زرن. وقد قال «رولان جاكار» صاحب كتاب « النفي الداخلي» في شأن «مارس»، رواية فريتز زرن: إنّ هذه الرّواية هي أعظم رواية كتبت حتّى الآن. فماذا تروي لنا هذه الرّواية؟ انّها تسرد لنا كيف رفض مارس (مارس هو إله الحرب والدّمار عند القدامى) أخلاقيّات عصره وأنساقه المفهومية والفكرية التي رزح تحتها ردحاً من الزّمن وفرضت عليه ثقلها وامتلاءها.

إنّ ثورة مارس هي ثورة ضدّ كل جهاز ثقافي. لكن كيف يمكن لمارس أن يرفض دون أن يتوخّى تعبيرة ثقافية؟ كيف لمارس أن يرفض خارج النظام الثقافي؟ كيف يتم الرّفض دون أن يتّخذ شكلاً رمزيّاً أو صياغة ثقافية؟ إنّ ثورة مارس ثورة فزيولوجية بالأساس فهو طاقة من الفوضى الفزيولوجية التي غزت جسمه وتمثلت في هذا السرطان الذي عمّ كامل جسده ونعني فوضى توالد الخلايا أي نفي لسلطة النظام.

ولكن هل يستطيع مشروع ما بعد الحداثة أن ينجز ما يذهب إليه؟ هل يستطيع

مشروع ما بعد الحداثة أن يزيح كلّ التراكمات الثقافية التي لم تكن غير تاريخ اغتراب الإنسانية عن ذاتها. وما هذه الذات سوى هذا الخواء أو تلك الفوضى التي لم تتدخل الثقافة في صياغتها على حالة النظام.

يبدو أنّ أشكالية الذات طرحت منذ الإغريق، ونجد حلّين مختلفين. ففي مسرحيات «سوفوكل» عندما يتأزّم الوضع ويصبح صراع الأضداد على حالة لا تطاق، فإنّ الحلّ هو العودة إلى الماضي والتشبّث بالتّراث وبذلك النظام القديم، وفي ذلك قتل للذات وإخراس لصوتها. وذلك لتهجع حالة التّوتّر. أمّا في مسرحيات «أخيل». فإنّ الحلّ يكمن في نقض حالة التّوتّر بحيث ينتفي السلب والإيجاب كلاهما. والعبور إلى حالة جديدة تتّسم بالفوضى وبالجدّة. لا ترث من القديم لا السّلب ولا الإيجاب. وربّما كان مشروع ما بعد الحداثة سيفضّل «آخيل» على «سوفوكل». هكذا تصبح مهمّة كل تحرّك أو فعل شعري منخرط في إشكالية ما بعد الحداثة هو الحسم في هده القضيّة. بل إنّ الأمر لم يعد مهمّة الشعر بقدر ما هو مهمّة الكتابة أو الإبداع. هذا الإبداع لا يبدأ اليوم إلاّ بالقطع نسبيّاً مع الكلمة بحيث تصبح الجمل وكأنّها خالية من الكلام إلاّ فيما قلّ وندر. أي أن يدفع الإبداع بالجملة إلى شكل من أشكال الحياد حيث تنتفي الدّلالة والمعنى إلخ . . باعتبارها أجهزة ايديولوجية تغترب فيها الذّات. فمهمّة الإبداع اليوم هي إنقاذ الذّات من حالة الاستلاب التي تعاني منها والمتمثلة في هذا الجهاز الثقافي الذي تغترب فيه الذّات. كلّ فعل إبداعي أصيل مطالب بأن يعيد للذّات براءتها وجدّتها وحالتها البكر قبل أن يلطخها الزّيف الثقافي الذي قامت عليه الحضارة الإنسانية. فالدّعوة هي الآن إلى رفض المعنى والرّجوع إلى نوع من الحيوانية الإيجابية أو حالة من الفوضى والخواء. وخلاص الكينونة مرهون بفهم وتفكيك الخطاب الثقافي. عندها ستسقط الاعتبارات والقيم القديمة التي تحدّد الفشل والنجاح، المرضي والسويّ، وربّما كان الجنون هو الحالة التي تتخلّص فيها الذّات من سلطة العقلانية. وربّما انتفى المنطق الثنائي الذي حدّد سلوكنا وجنسنا باعتبارنا ذكراً وأنثى وباعتبار أنّ المعنى هو نتيجة هذا المنطق الثنائي الذي توارثناه. ويكون الحياد باعتباره مقولة الحداثة بالأساس هو خروج

عن المنطق الثنائي وربّما حتى على المنطق الجدلي حيث لا يستوي فيه الشيء إلاّ بنقيضه.

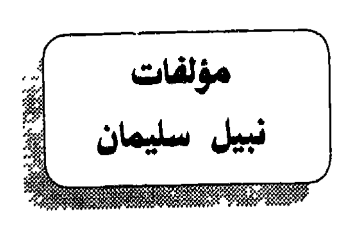
إنّ هذه المادّيّة القاتلة التي يغرق فيها العالم اليوم تردّ وتعزى إلى الوضع الثقافي الذي نرزح تحته وربّما كان المتسبب الأساس هم المثقفون باعتبارهم المسؤولين عن الإنتاج الثقافي وسلطة الرّمز

وسواء كان هؤلاء المثقفين زعماء، ساسة، علماء مخابر أو رؤساء دول، فالأمر يهمّهم قبل غيرهم. إنّهم مطالبون بأن يهجروا عملهم الثقافي هذا الذي يفرضونه على الإنسانية فتتحمّل من أعبائه الأمرّين. إنّ هذا الذي ينتجونه ويطلقون عليه تسمية «ثقافة» ليس إلاّ بضاعة في خدمة الرّأسمال. إنّ الرأسمال هو اليوم هذا الفضاء الثقافي الرّمزي العلامي الذي شملنا كلّنا ولم يعد أحد منّا في مأمن منه حيث تشيّئنا جميعاً يساراً ويميناً وليس هناك من مخرج إلاّ برفض تقدّميتنا ورجعيتنا على حدّ السّواء.

لا شاعر في منظور ما بعد الحداثة إلا من وعى بهذه الإشكالية الوعي الحادّ، وانخرط في هذه الهامشية ناعياً ثقافة اليوم. بل إن على الشاعر أن ينقدح ناراً تحوّل هذه الثقافة إلى هشيم حيث تُعادُ براءة العالم

مدعوّ الشاعر اليوم إلى إدراك أنّ الوجود لا يتمثل فقط في الفرح أو الاستكانة بل في تعديل العلاقة بالألم واختباره خبرة أخرى. فالألم يعني اهتزاز الكون الترميزي ورجّ النطام الثقافي بقدر ما تسمح بذلك فوضى الكينونة وطاقة الكبت المطمورة في سحيق الذّات. حتّى العلاج النفسي على ضوء التنظيرات اللاّكانية لم يعد هدفه إعادة الأنا إلى حالته السّوية والقويّة. بل إن العلاج النّفساني أصبح همّه إزاحة كلّ وهم يتعلّق به الأنا والدفع بالذّات إلى الصّراخ. إنّ حالة الصّراخ هي حالة الذّات بعد أن تخلّصت من موضوعها (أو من مواضيعها) أي من وهمها الذي يمارس غوايته عليها ويسبّب لها الاستلاب. لم يعد الأمر يتعلّق بإرضاء الأنا بحيث يختزل الوجود في الفرح والمرح وفي راحة الأنا بل إنّ الأمر يتعلّق بما فوق مبدأ اللذّة، أي بهذه المنطقة الباردة التي تسكن سحيق الذات. تلك المنطقة التي لا يصلها دفء المرأة ولا جلبة الأحياء ولا تراكم البضاعة الرّأسمالية.

وعلى الشّاعر أن يختبر هذه المنطقة وأن يمحور هاجسه وفعله الإبداعي حولها. نعلم أنّه لا يمكن مقاربة هذه المنطقة مباشرة بل بطرق غير معرفية. طرق لا مكان فيها للثقافة والمفاهيم. وربّما كان التّصوّف إحدى الطرق المتوخّاة في مقاربة هذا الفضاء الحيادي. ورُبّما كان الغضب المتناهي. وربّما كانت رياضة اليوغا وسيلة من تلك الوسائل إلخ . . .



الروايات

* مدارات الشرق ـ الأشرعة
  - بنات نعش
  - التيجان
  - شقائق الكلام

* ينداح الطوفان
* ثلج الصيف
* السجن
* هزائم مبكرة
* قيس يبكي

الدراسات

* في الإبداع والنقد
* ايديولوجية السلطة
* الماركسية والتراث العربي الاسلامي
* الأدب والايديولوجية في سورية
  بالاشتراك مع بوعلي ياسين
* وعي الذات والعالم
* مساهمة في نقد النقد الأدبي

* النقد الأدبي في سورية
* الرواية السورية
* أسئلة الواقعية والالتزام

من أعمال
بوعلي ياسين

تأليف :

* خير الزاد من حكايات شهرزاد
دراسة في مجتمع ألف ليلة وليلة
* نحن والغير : في السياسة والاقتصاد
* أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي
* ينابيع الثقافة ودورها في الصراع الطبقي

ترجمة

* الطوطم والتابو ـ سيغموند فرويد
* نمط الانتاج الآسيوي ـ رايش، ماركس

سلسلة أبحاث

في

الفلسفة - الاجتماع - الدين - السياسة
الفنون - العلوم - الاقتصاد

* مقدمة الى العلوم الكونية الاسلامية
  سيد حسين نصر - ترجمة سيف الدين القصير
* التناقص الوجداني في الشخصية العربية المعاصرة
  د. عبد المعطي سويد
* قضية المرأة في فكر النهضة
  فرج بن رمضان
* مستقبل المرأة
  روجيه غارودي - ترجمة د. محمود هاشم الودرني
* في تاريخ الدين والفلسفة
  هايني - ترجمة د صلاح حاتم
* عصر العقل : فلاسفة القرن السابع عشر
  ستيوارت هامبشر - ترجمة د. ناظم الطحان
* الاستبداد والحرية في فكر النهضة
  أحمد السماوي
* نحن والبيروستريكا
  د. عبد الرزاق عيد
* تاريخ النشوء
  هويمرفود ديتفورت - ترجمة محمود كبيبو

* القرد العاري :
دراسة في التطور العضوي والجنسي
والاجتماعي للانسان
ديزموندموريس ـ ترجمة ميشيل أزرق
* منعطف المخيلة البشرية
صموئيل هنري هووك ـ ترجمة صبحي حديدي
* الاسطورة والمعنى
شتراوس ـ ترجمة صبحي حديدي
* الخيال الاقتصادي المعاصر
كراتشيفسكي ـ ترجمة محمد مكي
* جدلية الوحدانية والاشراك في الفكر
العربي الاسلامي
د . عبد المعطي سويد
* النظام الاقتصادي الاسلامي
بين الاشتراكية والرأسمالية
زهير طحان
* مكانة الأفكار الاقتصادية لابن خلدون
في الاقتصاد السياسي
د . عارف دليلة
* اثنولوجية الفنون التقليدية
د . ابراهيم الحيدري
* القضية الأرمنية والقانون الدولي
شافارش طوريكيان ـ ترجمة خالد الجبيلي
* مجازر الأرمن وموقف الرأي العام
العربي منها
د . نعيم اليافي
* أبحاث الندوة العلمية لتراث ابن ماجد
جزءان ـ مجموعة مؤلفين





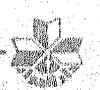


عبد العزيز بن عرفة

ولد في 30 افريل - نيسان بعين دراهم - تونس ، ويحمل إجازة الأستاذية في اللغة والآداب الفرنسية ، وقدم في 1990 بحثه الجامعي بعنوان(الموقع البلاغي المتحول من خلال رولان بارت بقلم رولان بارت) .

ومن أعماله إضافة إلى هذا الكتاب :

- الإبداع الشعري وتجربة التخوم .
- الدال والاستبدال .
- **دلالات الأثر**



دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية
ص ب 1018 - هاتف 22339